

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

EDVARD MUNCH DE PETER WATKINS: DU NARRATEUR MASQUÉ AU FILM-SIMULACRE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

ÉLISE DION

MARS 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je remercie les membres de ma famille et mes amis de m'avoir un à un demandé, sans mauvaise foi aucune, à un moment ou à un autre : « Mais qui va lire *ça*, au juste ? » Du coup, je remercie aussi et surtout ma très estimée et admirée directrice, Johanne Villeneuve, d'avoir bien voulu lire et relire *ça*.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|----|
| RÉSUMÉ..... | v |
| INTRODUCTION..... | 1 |
| CHAPITRE I | |
| L'INSTANCE NARRATIVE..... | 8 |
| 1.1 Narratologie et historiographie..... | 8 |
| 1.2 Le méga-narrateur..... | 13 |
| 1.3 Auteur implicite, auteur construit..... | 14 |
| 1.4. L'auteur du film..... | 19 |
| 1.5 L'instance narrative d' <i>Edvard Munch</i> | 22 |
| CHAPITRE II | |
| PETER WATKINS : AUTEUR HISTORIQUE, RÉALISATEUR D' <i>EDVARD MUNCH</i> | 26 |
| 2.1 Le discours sur le tournage..... | 27 |
| 2.2 Le discours sur Edvard Munch..... | 31 |
| 2.3 Le discours sur la crise des médias..... | 33 |
| 2.3.1 La monoforme et l'horloge universelle..... | 35 |
| 2.3.2 Standardisation de la structure narrative..... | 36 |
| 2.3.3 Les médias et le spectateur..... | 37 |
| CHAPITRE III | |
| LA VOIX <i>OVER</i> DANS <i>EDVARD MUNCH</i> | 44 |
| 3.1 Le narrateur explicite filmique..... | 44 |
| 3.1.1 L'audio-vision..... | 47 |
| 3.1.2 Son <i>in</i> , son acousmatique..... | 48 |

| | |
|---|-----|
| 3.1.3 Voco-centrisme, verbo-centrisme..... | 50 |
| 3.2 La voix <i>over</i> d' <i>Edvard Munch</i> | 51 |
| 3.2.1 Le couple muet/parlant, présent/absent..... | 57 |
| 3.2.2 Un « nous » énonciateur..... | 62 |
| CHAPITRE IV | |
| SIMULATION, DISSIMULATION, DÉVOILEMENT..... | 67 |
| 4.1 Un film, un masque..... | 67 |
| 4.1.1 Le simulacre..... | 69 |
| 4.2 Critique et désir de reconnaissance..... | 71 |
| 4.3 Dissimulation et dévoilement: Quelques thématiques..... | 79 |
| 4.4 Simulation: Caméra, entrevues et regards à la caméra..... | 86 |
| 4.5 Expressionnisme, documentaire et récit de soi..... | 90 |
| CONCLUSION..... | 99 |
| BIBLIOGRAPHIE..... | 105 |

RÉSUMÉ

La présence de Peter Watkins dans son film *Edvard Munch* se manifeste de manière ubiquitaire par le biais de l'instance narrative qui s'infiltré, suivant la logique du masque, dans le portrait qu'elle fait du peintre. Le motif du masque permet de penser la co-présence du cinéaste et du peintre dans un rapport de complémentarité. D'abord, l'instance narrative du film est plurielle : elle comprend le méga-narrateur, l'auteur construit et intersubjectif, l'auteur de film, l'auteur historique et le narrateur explicite. Les caractéristiques propres à chacune de ces instances mettent en lumière les nombreux moyens dont dispose l'instance narrative fondamentale, en charge du récit, pour se dévoiler et se dissimuler dans l'œuvre. De fait, elle apparaît masquée, formant un visage singulier, bien que redoublant celui du peintre. Le rapport entre le peintre et le cinéaste, qui sont tous deux sujets et objets de l'énonciation, est notamment établi par l'interaction du son et de l'image : Watkins, narrateur explicite se manifestant par la voix *over*, et Munch, présent à l'image mais peu volubile, se complètent et se définissent l'un l'autre. Ce « nous énonciateur » prend forme dans un réseau de correspondances, de parallèles et de contaminations esthétiques et thématiques entre le peintre et le cinéaste, contaminations qui prolifèrent de même entre monde fictionnel et monde réel. Ainsi, la vérité, conçue par le cinéaste et réinventée par le spectateur dans un acte infini de création, est rendue possible par un rejet de toute distinction entre monde vrai et monde des apparences, objectivité et subjectivité, réalité et fiction, Munch et Watkins. La reproduction et l'imitation laissent place à une représentation délibérément infidèle et subjective de l'époque, de la vie et de la carrière de Munch. La présence ubiquiste de l'instance narrative, contaminant par sa subjectivité non seulement le personnage du peintre, mais tout le langage cinématographique, participe donc de la logique du simulacre, puissance du faux devenue volonté de création. L'omniprésence de l'instance narrative dans *Edvard Munch* participe d'un désir délibéré, chez Watkins, de falsification et de fictionnalisation.

Mots-clés : Peter Watkins, Edvard Munch, narration filmique, son au cinéma, voix *over*, documentaire, réel à l'écran, masque, simulacre, auteur au cinéma, méga-narrateur, auteur historique, auteur construit, expressionnisme, biographie, autobiographie, cinéma politique

INTRODUCTION

Dans le cadre d'une série d'articles parue dans la revue *Hors Champ*, Nicolas Renaud aborde le sujet des reconstitutions historiques télévisuelles et cinématographiques qui, comme un nouveau fléau, envahissent les écrans¹. Il souligne les faiblesses de ce type de productions et déplore, entre autres, le manque d'imagination flagrant des réalisateurs, le formatage du réel « à des fins souvent purement mercantiles » et « la simplification de la fiction, la réduisant à rejouer les événements du monde avec des techniques faussement réalistes et appauvrissant le rôle de l'imagination² ». Les figures centrales de ces reconstitutions sont des « personnalités marquantes » (artistiques, sportives, politiques, etc.), dont le parcours professionnel et personnel est, de façon générale et par le biais d'une simplification outrancière du tissu complexe que composent leurs vies, héroïsé. Évacuant tout élément équivoque qui obligerait le spectateur à exercer sa capacité d'interprétation et qui restituerait au sujet représenté toute sa substance et sa profondeur, ces mises en boîtes standardisées élèvent autant de personnalités connues au rang de figures exemplaires ou emblématiques.

La problématique de cette consommation rapide de l'histoire par la fiction, comme l'auteur la décrit, dépasse largement l'unique question de ces personnalités que l'on érige en étalons afin de promouvoir des valeurs ou des idéaux. Elle s'inscrit

¹ Nicolas Renaud. « Les reconstitutions télévisuelles et l'oubli du documentaire : Les imitateurs », « La consommation rapide de l'histoire par la fiction : la culture du faux », « World Trade Center, Jean-Paul II, l'assassin de John Lennon... : Les reconstitutions, entre le réel rentable et le manque d'imagination », *Hors Champ*, juillet 2005 à juillet 2006.

² « World Trade Center, Jean-Paul II, l'assassin de John Lennon... : Les reconstitutions, entre le réel rentable et le manque d'imagination », *Hors Champ*, juillet 2006.

dans un champ d'interrogations particulièrement fécond dans le domaine des études cinématographiques sur les notions d'objectivité et de subjectivité, d'histoire et de récit, de documentaire et de fiction. Bien qu'il soit légitime d'en questionner la qualité et la pertinence, les reconstitutions fictives d'événements historiques, et les portraits d'artiste en particulier, ouvrent une multitude de voies à l'analyse et à la réflexion, notamment en ce qui concerne la mise en scène. Selon certains, les reconstitutions fictives appellent une sorte d'épuration esthétique ; tandis que pour d'autres, le réalisme ne doit pas nécessairement faire loi. Pour ces derniers, la signature du réalisateur n'a pas à s'effacer ou du moins à tendre à une certaine neutralité pour que soient dépeints avec justesse une époque, des événements, des personnages historiques. Ces deux points de vue nous amènent à nous interroger sur ce qu'implique la « signature » d'un réalisateur dans des œuvres de cette nature, sur ce que peut bien signifier « dépeindre avec justesse » et sur ce qu'on entend, au fond, par « réalisme filmique ». Parle-t-on de techniques de réalisation en particulier, régies par des codes et des conventions strictes ? L'épithète « réaliste » qualifie-t-elle les films qui jouent la carte de la vérité, rien que la vérité, et dont la matière première serait la réalité, rien que la réalité ? S'il va de soi que toute production artistique représente, de façon directe ou indirecte, des aspects du réel, la question ne serait-elle pas plutôt de savoir dans quelle mesure une œuvre filmique peut être dite fidèle au réel ? La fidélité au réel est-elle synonyme de vrai ? Et peut-on prétendre au vrai lorsqu'il s'agit de marier fiction et documentaire dans une œuvre filmique qui porte sur des personnages qui ont existé et des événements qui ont eu lieu ? Enfin, peut-on encore parler de réel et de vrai dans cette société de spectacle qui est la nôtre et qui a transformé notre rapport au réel à force de le faire passer par l'image et le simulacre ?

Par sa manière unique de naviguer à travers ces problématiques, *Edvard Munch* réalisé par Peter Watkins propose ses propres réponses et traduit une conception singulière du septième art et du rapport de l'art à la réalité. De fait, le cinéaste, par un acte de création, établit un rapport à la réalité qu'il observe, dramatise, transforme et

déforme à souhait. Dès lors, le film pourrait être vu comme un essai sur l'art de représenter le réel à l'écran. Ceci étant dit, la production cinématographique d'une époque est hautement influencée par le contexte sociopolitique et géographique dans lequel elle est pensée, réalisée, produite et distribuée. Parce qu'elle appartient à une industrie, toute œuvre filmique se trouve sous la gouverne de différents codes culturels, diktats de production et lois tacites qui en déterminent les possibilités esthétiques et éthiques. Dans le contexte actuel, la reconstitution fictive d'événements historiques obéit donc aussi, et peut-être même davantage que d'autres types de production, à des contraintes dictées, notamment, par l'influence grandissante de la télévision et de ses modes de production particuliers qui la guident vers une standardisation déjà patente. Ce dérapage institutionnalisé, comme l'appelle Gilles Marsolais¹, est exactement ce contre quoi la filmographie entière du cinéaste anglais Peter Watkins, composée de reconstitutions fictives d'événements historiques, tente de s'élever.

L'œuvre de Watkins témoigne des préoccupations politiques du cinéaste qui entend d'abord s'engager par le contenu même de ses films, par leurs thématiques. À ce titre, des œuvres comme *The War Game*, *Punishment Park*, *La Commune*, *The Battle of Culloden* constituent des exemples évidents. Puis, en optant pour une forme plus éclatée, à tout le moins libérée de certains des clichés décriés par Renaud et des contraintes soulignées par Marsolais, le cinéaste cherche à s'engager et à s'opposer à cette forme standardisée qui fait de la reconstitution fictive d'événements historiques et du portrait d'artiste des films sans âme ni envergure. Il veut aussi arriver à engager les acteurs dans le film auquel ils participent, et les spectateurs, dont la réception est habituellement passive, dans le film qu'ils visionnent. De fait, chez Watkins, l'engagement n'est pas que collectif, mais individuel, intime. L'engagement politique passe par l'aptitude à s'engager soi, en tant que subjectivité. À cet égard, *Edvard*

¹ Gilles Marsolais. 2005. *Le film sur l'art, l'art et le cinéma*. Montréal : Tryptique, p. 31.

Munch, réalisé en 1974, est peut-être le film le plus politique de sa filmographie parce que très personnel justement. Le politique tient ici dans la façon dont le réalisateur assume sa « signature » en laissant planer sa présence sur tout le film, refusant donc de se soumettre aux conventions d'un réalisme filmique. Il attaque de front l'habituelle distinction entre objectivité et subjectivité, récit et histoire, fiction et documentaire, car il dévoile sa propre conception d'artiste et sa conception de l'œuvre d'art en abordant celle d'un autre. Si les préoccupations individuelles, artistiques et politiques du cinéaste apparaissent à différents degrés dans toute son œuvre, notamment dans deux autres portraits d'artistes (le premier, *Privilege*, portant sur un personnage fictif, et le second, *The Freethinker*, sur August Strindberg), sa situation d'homme, de cinéaste et de citoyen se trouve exposée d'une toute autre façon dans *Edvard Munch*. C'est sur sa manière toute particulière de se dévoiler en tant que sujet énonciateur, de même que sur le rapport singulier institué dans le film entre réalité et fiction que nous nous pencherons dans ce mémoire¹.

Selon Scott MacDonald, Watkins se découvre à un point tel dans son film que celui-ci peut être vu non seulement comme la biographie explicite du peintre, mais aussi comme l'autobiographie implicite du cinéaste². Joe Gomez, auteur d'une monographie sur Watkins, dit pour sa part que le film est une appropriation subjective de la vie, de la carrière et de l'époque du peintre, organisée selon une perspective tripartite : l'image romantique du sujet lui-même, une vision plus objective de sa vie et de sa carrière, et le point de vue personnel du réalisateur sur son sujet³. Enfin, dans une critique contemporaine de sa sortie, Jean-Pierre Oudart affirme que *Edvard Munch* vise à :

¹ La version qui nous intéressera est celle destinée aux salles de cinéma, d'une durée de 2h54.

² « Edvard Munch is, simultaneously, an explicit carefully researched biography of the Norwegian expressionist and an implicit autobiography ». Scott MacDonald. 1992. « Peter Watkins ». In *A Critical Cinema 2: Interviews with Independent Filmmakers*. Californie: University of California Press, p. 404

³ Joe Gomez. 1979. *Peter Watkins*. Boston: Twayne Publishers, p. 128.

[m]ettre Munch à la mode de notre temps [...] au prix d'une opération qui consiste à prendre ces peintures, et son personnage, dans l'écharpe des connotations qui les inscrivent, aujourd'hui, dans le système de notre mode culturelle, en ne laissant filtrer que ce par quoi ils y prêtent¹.

Nous voudrions, quant à nous, aborder cette subjectivité ubiquitaire de l'instance énonciatrice en relation avec le motif du masque. Le masque confère une apparence distincte à celui qui le porte et lui permet de se révéler tout en demeurant dissimulé. L'individu masqué peut, à son gré, accentuer certains traits de son visage et en cacher d'autres ; ce qui correspond, dans un premier temps, à la façon dont Watkins inscrit sa présence dans son propre film, se servant de Munch comme agent révélateur et dissimulateur. Dans un deuxième temps, nous croyons que le concept de masque nous servira aussi à mettre en lumière le rapport complexe entre ce qui relève de la fiction et de la réalité dans *Edvard Munch* et peut-être même à raffiner les éléments de cette opposition. Pour Gomez, il est question d'appropriation personnelle de l'œuvre du peintre ; pour Oudart, de filtration d'informations par le réalisateur ; et pour Macdonald, de mélange d'autobiographie et de biographie. Nous pensons, pour notre part, que ces différents éléments peuvent être englobés dans une problématique plus large que les notions de « narrateur masqué » et de « film-simulacre » pourront éclaircir.

Notre démarche suivra quatre grandes étapes. Dans le premier chapitre, nous nous appuierons sur les théories de la narration pour circonscrire notre conception de l'instance narrative filmique dont le rôle ne se limite pas qu'à la mise en forme et au contrôle du dévoilement et du déroulement des événements dans la trame spatio-temporelle. Étant donné que le portrait d'artiste engage au moins quatre types d'histoire – le récit, la biographie, l'histoire de l'art et l'historiographie, – nous observerons de quelles façons la subjectivité de l'instance narrative est à l'œuvre à travers les rôles de narrateur, d'historien (de l'art) et de biographe qu'elle remplit

¹ Jean-Pierre Oudart, *Les Cahiers du cinéma*, n. 273, janvier-février 1977, p. 55-56.

simultanément. Pour asseoir notre propre définition de l'instance narrative, nous utiliserons le concept de méga-narrateur filmique établi par André Gaudreault et François Jost ; nous le lierons au rôle de l'historiographe dont a entre autres discuté Hayden White ; nous aborderons les notions d'auteur implicite, d'auteur construit et d'auteur intersubjectif, à partir des travaux initiés par Gérard Genette, François Jost et Jean-Pierre Desgoutte; et nous préciserons le rôle de l'instance narrative d'*Edvard Munch* en nous frottant à la définition de l'auteur de film défendue, notamment, par Alexandre Astruc.

Puis, dans le deuxième chapitre, nous nous intéresserons à ce que Wayne C. Booth appelle l'auteur historique. Afin de mettre à jour la conception de l'œuvre d'art de l'auteur historique Peter Watkins, ainsi que le parallèle qu'il établit entre le célèbre peintre norvégien et lui-même, nous étudierons son discours sur le tournage du film, le peintre Munch, la crise des médias, la monoforme, l'horloge universelle et la standardisation de la structure narrative. Nous cernerons la conception de l'œuvre d'art chez Watkins en référant aux théories de Robert Bresson, Vincent Amiel, Marshall McLuhan, Guy Debord et Richard Johnson. Partie intégrante du « je » de l'instance narrative, l'auteur historique Peter Watkins définit et redéfinit son identité au contact du « je » de Munch. Dans le troisième chapitre, nous aborderons la relation entre Watkins et Munch à travers celle du son et de l'image. Le « je » de l'énonciation deviendra ici un « nous » énonciateur, car Watkins se dissimule sur le plan visuel, mais ne s'expose pas moins par le biais du son, prêtant sa propre parole à la figure de Munch. Le narrateur explicite, par le biais de la voix *over*, et le personnage du peintre, à l'image, seront vus comme formant une seule et même entité composée du cinéaste et du peintre.

Les jeux de simulation, de dissimulation et de dévoilement de l'instance narrative feront l'objet du quatrième et dernier chapitre où l'ubiquité du cinéaste dans son film continuera d'être analysée à l'aide du concept de masque. Nous tenterons ultimement

de démontrer que le film fonctionne comme un simulacre. En nous appuyant sur les travaux de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, Gilles Deleuze, Jean-Philippe Uzel et Jean Baudrillard, nous éluciderons certains procédés mis à contribution dans le film, dont la simulation du réel, le subterfuge télévisuel, les fausses entrevues et les regards à la caméra. Il s'agira de corroborer notre hypothèse selon laquelle Watkins, en explorant la vie et la carrière de Munch et en les portant à l'écran, expose également des aspects de sa propre vie d'artiste. Plus encore, nous voudrions montrer comment les thèmes chers à Watkins se trouvent aussi bien occultés qu'éclairés par ceux de Munch. Car il nous semble clair que l'instance narrative ne raconte pas tant la vie du peintre, mais insiste plutôt sur certains thèmes récurrents de son œuvre, de même que sur sa démarche artistique, qui témoignent d'un rapport à l'art et à la société similaire à celui de Watkins. Si l'instance narrative dresse effectivement un portrait de l'artiste, de son cheminement, sa relation à ses pairs, son désir de reconnaissance, sa souffrance, sa solitude, sa culpabilité, l'artiste en question incarne autant le cinéaste que le peintre.

CHAPITRE I

L'INSTANCE NARRATIVE

✓

1.1 Narratologie et historiographie

Notre approche narratologique pose d'emblée le problème incontournable de la subjectivité produite par l'énonciation dans *Edvard Munch*. La subjectivité à l'œuvre dans le film apparaît problématique, entre autres parce que celui-ci comporte plusieurs caractéristiques associées au documentaire et que ce genre filmique se rapproche d'une forme d'historiographie. Le discours de l'historien, de façon générale, cherche à neutraliser toute subjectivité dans l'énonciation et à rapporter les événements passés le plus objectivement possible. L'instance narrative d'*Edvard Munch* oppose à cette supposée impartialité de la connaissance historique, sa subjectivité inéluctable et exacerbée. Mais dans quelle mesure peut-on rapporter objectivement un événement historique ? Et quelle place occupe la subjectivité d'un auteur, d'un historien, de l'instance narrative d'un documentaire, dans le récit d'événements passés ? Hayden White répondait à sa manière à ces questions, il y a plus de trente ans, en considérant l'écriture de l'Histoire comme un mélange d'art et de science¹.

¹ Hayden White. 1975. *Metahistory, The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, p. x.

Dans *Metahistory, The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe*, White repère divers procédés stylistiques dans la prose des historiographes européens du dix-neuvième siècle, dans le but de cerner l'élément métahistorique commun à tous leurs écrits. Cet élément découle, écrivait-il, de la nature fondamentalement poétique de leur travail. Distinguant chez ces historiographes différents types de locutions exprimant une conception particulière de l'Histoire, il affirmait que quiconque écrit l'Histoire, écrit simultanément une philosophie de l'Histoire¹. Le vocabulaire et les figures de style utilisés, de même que le modèle argumentaire choisi pour expliquer un événement historique, constituent des choix langagiers conscients ou inconscients, qui connotent cet événement selon le point de vue de l'historiographe. Malgré le souci d'objectivité qui le contraint, l'historiographe, par son acte de langage, articule donc toujours une forme de discours, au même titre que tout artiste, qui ne fait pas de distinction entre le sentiment qu'il a de la vie et la façon dont il la traduit². En fait, tout sujet en situation d'énonciation ne peut se soustraire à cette subjectivité dont il investit le langage. De fait, l'énonciation est à la fois « désignation et marquage d'elle-même³ » et ne peut dès lors, à ce stade-ci, être confondue avec la narration. De même que « [l']objet [en tant qu'objet] n'existe pas sans un regard⁴ », l'événement historique, en tant qu'événement, n'existe pas en dehors du langage qui l'évoque.

L'historiographe compose avec une deuxième forme de subjectivité qui agit dans le processus de transformation d'un événement passé en histoire cohérente et complète. Il choisit, parmi une panoplie de faits, ce qui constitue le motif ou la cause de tel épisode historique. Il doit aussi déterminer le rôle joué par chaque événement

¹ Hayden White, *op. cit.*, p. x.

² Jacques Aumont. 2001. *L'Image*, deuxième édition. Paris : Nathan, p. 28.

³ André Gardies. 1999. *Décrire à l'écran*. Québec : Nota Bene, p. 36.

⁴ Jean-Paul Desgoutte. 1997. *L'Utopie cinématographique. Essai sur l'image, le regard et le point de vue*. Paris : L'Harmattan, p. 29.

choisi dans la trame de l'histoire¹. Le même événement occupera une fonction différente selon le point de vue de l'historien, puisque les possibilités de combinaisons d'événements et le rôle qu'on leur attribue sont multiples. L'historien est ainsi amené à créer un récit qui comprenne un début, un milieu et une fin. Acte poétique à part entière, cette création d'un récit rapproche le travail de l'historiographe de celui de l'instance narrative, qu'elle soit littéraire ou filmique. Genette nomme « romancier historique » cette instance narrative littéraire qui produit un « récit (de fiction) historique », c'est-à-dire, suivant sa définition,

[...] toute espèce de récit explicitement situé, fût-ce par une seule date, dans un passé historique, fût-il très récent, et dont le narrateur, par cette seule indication, se pose plus ou moins en historien, et donc, si j'ose ce très léger oxymore, en *témoin ultérieur*².

L'instance narrative travaille avec le langage, verbal en littérature, et filmique au cinéma (ce qui suppose à la fois le langage verbal et le langage visuel). Elle doit composer avec ce langage et avec un contenu soi disant autonome par rapport au récit qui le porte. Dans le documentaire filmique, on suppose que l'instance narrative, à l'instar de l'historiographe, puise les événements à raconter dans la réalité. Tandis que dans le roman et le film de fiction, l'instance choisit et agence des événements pour la plupart imaginaires. Dans les deux cas, néanmoins, on mobilise le langage pour exprimer une réalité supposément antérieure au récit. Les théories de la narration postulent en effet que l'événement a lieu hors du texte ou du film qui le produit. Le récit est envisagé comme la représentation plus ou moins déformée d'un contenu préexistant. D'où le fait que la narratologie soit un outil d'analyse idéal pour l'étude d'*Edvard Munch*. Elle permet d'interroger l'organisation de la vie et de l'œuvre d'Edvard Munch en un récit ordonné par une instance narrative, dont les marques de subjectivité se font jour. Le double rôle de l'instance narrative du documentaire

¹ Hayden White, *op. cit.*, p. 7.

² Gérard Genette. 1983. *Nouveau discours du récit*. Paris : Éditions du Seuil, p. 53.

filmique, sorte d'hybride de l'historiographe et du narrateur, est le rapport d'événements passés puisés dans le réel, et la construction d'un récit, se voulant tantôt fidèle, tantôt infidèle aux dits événements.

Le discours, ou énonciation discursive, est ce type d'énonciation où la présence du sujet est palpable et assumée. L'histoire, ou énonciation historique, prétend à une objectivité qui cache le sujet énonciateur derrière l'histoire racontée. Alors que l'historiographie représente la forme la plus pure d'énonciation historique, l'énonciation discursive, dite non-transparente, correspond davantage, quoique pas toujours, aux œuvres de fiction. Selon Émile Benveniste, tout acte de langage, parce qu'il implique un sujet d'énonciation, forme un discours à part entière. Genette va dans le même sens en affirmant notamment dans *Nouveau discours sur le récit* : « De fiction ou d'histoire, le récit est un discours, avec du langage on ne peut produire que du discours¹ [...] ». Ceci étant, la présence de discours n'indique pas à tout coup que l'on se trouve dans un récit. Elle signifie simplement que la présence du « je » de l'énonciation est ressenti par le lecteur ou le spectateur, à un degré ou à un autre. Pour qu'il y ait récit, il faut que le monde représenté soit organisé en diégèse par une instance quelconque. Quoique le récit soit l'œuvre d'une subjectivité qui n'invente pas nécessairement², il comporte néanmoins une part de fiction, parce qu'il est récit, justement, et que « [l]a globalité, l'unité, le fait qu'il forme un tout, oppose le récit au « monde réel³ ». Quant à elle, la narrativité découle de cette organisation d'événements en diégèse, selon les principes de succession et de transformation. Elle constitue une temporalité intentionnelle, un temps voulu et maîtrisé, un ordre par lequel des événements sont présentés⁴.

¹ *Ibid.*, p. 68.

² François Jost. 1998. *Le Temps d'un Regard. Du spectateur aux images*. Québec : Nuit blanche éditeur, p. 28-29.

³ André Gaudreault et François Jost. 2005. *Le Récit cinématographique*. Paris : Armand Colin, p. 18.

⁴ François Jost, *op. cit.*, p. 118.

La narratologie littéraire s'applique à déterminer de l'histoire et du discours quelle forme d'énonciation prédomine dans un texte. Dans *Du littéraire au filmique*, André Gaudreault rapporte trois façons d'envisager le problème de la subjectivité de l'instance narrative : la première est dérivée de Platon, la seconde de Lubbock et la troisième s'appuie sur la double conception de Benveniste et Genette. Pour Platon, le poète, en tant que narrateur, conserve son identité. Il ne se dissimule pas, ne se camoufle pas en tant que sujet du discours. Pour Lubbock, au contraire, le narrateur doit dissimuler sa présence («et donc son identité tout aussi bien») en tant qu'instance responsable de la communication narrative : « [P]lace à l'objectivité du raconté plutôt qu'à la subjectivité du racontant¹. » Pour Benveniste et Genette, la subjectivité se loge dans le langage même. Elle est un phénomène langagier. Ainsi, lorsque Genette proposait la distinction entre récit et discours dans *Figures II*, ce n'était pas d'une opposition absolue entre deux états dont il était question, puisqu'aucun des deux ne se trouve à l'état pur. Comme il le rectifie lui-même :

[L]'opposition [n'est] pas entre deux termes symétriques, mais entre un état général (le discours) et un état particulier marqué par des exclusions et abstentions : le récit [...] n'était donc pour moi qu'une *forme du discours*, où les marques d'énonciation n'étaient jamais que provisoirement et précairement suspendues² [...].

Selon cette conception, le narrateur ne peut se défaire de la subjectivité, puisqu'elle se cache dans le matériau qu'il utilise pour s'exprimer et ce, qu'il se trouve dans le récit ou le discours, dans l'énonciation historique ou discursive. Gaudreault présente ces trois manières d'envisager le problème de la subjectivité narrative avant d'introduire la particularité du cinéma qui, nous rappelle-t-il, ne peut être analysé exclusivement selon des critères littéraires, puisqu'il forme un langage différent du langage verbal.

¹ André Gaudreault. 1988. *Du littéraire au filmique*. Paris : Méridiens Klincksieck, p. 80.

² Gérard Genette, *op. cit.*, p. 67.

1.2 Le méga-narrateur

Le matériau du narrateur littéraire est unique, celui du narrateur filmique est multiple. Le médium cinématographique suppose plusieurs matières de l'expression pour énoncer et narrer. Tout narrateur filmique dispose, en effet, d'énoncés écrits, de sons, de paroles, d'images et de musique pour montrer, pour raconter. François Jost divise l'instance narrative filmique selon quatre énonciateurs, gérant en quelque sorte toutes ces matières de l'expression : le supposé-réalisateur, qui « parle cinéma », puis cadre dans un style qu'on reconnaît et qui n'est pas justifié narratologiquement ; le narrateur implicite, anonyme et impersonnel, qui donne aux spectateurs un point de vue qui excède l'environnement cognitif des personnages ; le filmeur empirique, qui caractérise le reportage ; et l'auteur construit par le paratexte et l'épitéxte, que nous aborderons dans un moment. Ces énonciateurs représentent autant de masques à la disposition du réalisateur¹. La théorie de Gaudreault, quant à elle, ne subdivise pas tant l'instance racontante. Le théoricien fond les quatre énonciateurs de Jost en deux instances: le monstrateur et le narrateur. La monstration opère lors du tournage et la narration n'intervient qu'au montage, lorsque les plans sont articulés les uns avec les autres et qu'une temporalité est créée. Dans *Décrire à l'écran*, André Gardies préfère quant à lui les termes langage et discours à monstration et narration. Il considère la monstration comme un fait de langage et la narration comme un fait de discours, tous deux faisant partie du phénomène de l'énonciation filmique². Selon lui, la monstration est susceptible de s'inscrire dans une stratégie autre que narrative, de produire un discours descriptif par exemple, et ne peut pas être considérée comme le degré zéro de la narration, ce qu'en fait Gaudreault, mais plutôt comme « le degré zéro du discours³ ». Monstration n'est donc pour lui que présentation.

¹ François Jost. 1992. *Un Monde à notre image. Énonciation, Cinéma, Télévision*. Paris : Méridiens Klincksieck, p. 83.

² André Gardies. 1999. *Décrire à l'écran*. Québec: Nota Bene, p. 36.

³ *Ibid.*, p. 39.

Quoi qu'il en soit, Gaudreault fond ensuite le monstateur et le narrateur en une seule instance, le méga-narrateur. Cette instance fondamentale possède tous les pouvoirs et intervient sur trois champs : la manipulation du dispositif profilmique, celle du dispositif de prise de vues et celle du dispositif de traitement des images (déjà tournées).

3 séries d'opérations filmographiques qui, chacune d'un degré, éloignent à leur tour du réel l'objet filmé. [...] L'image filmique est simulacre de simulacre et l'objectif de la caméra, cette 'chambre obscure', le lieu de passage, l'entrée de cette caverne sombre où se donne à voir une image 'trafiquée' d'une réalité déjà 'trafiquée'¹.

Tandis que Jost parle de masques énonciateurs revêtus par le cinéaste pour montrer et narrer, nous parlerons plutôt, à la suite de Gaudreault, de méga-narrateur, se révélant à travers son film, ce « simulacre de simulacre ». Ce que Gaudreault appelle le méga-narrateur possède le don d'ubiquité puisqu'il transparaît dans le contenu des plans (monstration) et dans leur montage (narration). L'omniprésence du méga-narrateur d'*Edvard Munch* se manifestera donc à travers la vie et l'œuvre de Munch, telles qu'il les représente à l'écran.

1.3 Auteur implicite, auteur construit

Dans *Un Monde à notre image*, François Jost consacre une place importante au spectateur dans le processus d'interprétation d'une œuvre cinématographique. Il poursuit à sa façon la réflexion amorcée par Wayne C. Booth dans le domaine littéraire une décennie plus tôt. Dans *The Rhetoric of Fiction*, Booth s'intéressait à l'auteur auquel le lecteur se réfère lorsqu'il lit. Le lecteur se crée une image mentale de l'homme réel qui est l'auteur du livre qu'il a entre les mains : « [...] we infer him as a ideal, literary, created version of the real man ; he is the sum of his own

¹ André Gaudreault, *op. cit.*, p. 190.

choices¹.» Cet auteur qui se forme au fil même de l'écriture, se découvre dans et par le texte. À défaut d'un terme plus approprié – « persona », « mask » et « narrator » n'exprimant que bien vaguement la complexité des particularités de cet auteur² –, Booth le nomme l'auteur implicite. On doit la traduction de « implied author » vers « auteur implicite » à Genette, même si ce dernier l'a considérée fautive après coup³. Dans *Nouveau discours sur le récit*, il parle davantage d'auteur impliqué, qu'il décrit comme « l'auteur tel que je [lecteur] l'induis de son texte, c'est l'image que ce texte me suggère de son auteur⁴ ». Booth affirme que ce second soi de l'auteur (« the author's second self ») qui se métamorphose sans cesse, prenant une forme différente à chaque texte choisi (correspondance, romans, articles, etc.), constitue une présence dont le lecteur se fait une image précise :

[...] the picture the reader gets of this presence is one of the author's most important effects. However impersonal he may try to be, his reader will inevitably construct a picture of the official scribe who writes in this manner- and of course that official scribe will never be neutral toward all values. Our reactions to his various commitments secret or overt, will help to determine our response to the work⁵.

Cette image que le spectateur se crée, ce portrait de l'auteur en artiste, détermine sa lecture de l'œuvre et fait de lui, au même titre que l'auteur et de pair avec lui, le producteur du texte : « The reader will be present at all times as a co-producer of the text along with the narrator⁶. » À la fois subjective et objective, l'interprétation du lecteur, acte de création à part entière, est tributaire de ce qu'il connaît de l'auteur.

¹ Wayne C. Booth. 1983. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago : The University of Chicago Press, p. 75.

² *Ibid.*, p. 70-73.

³ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 95.

⁴ *Ibid.*, p. 97.

⁵ Wayne C. Booth, *op. cit.*, p. 70-71.

⁶ Edward Branigan. 1984. *Point Of View in the Cinema: a Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin: Mouton, p. 16.

Ainsi, « [l]oin d'être passif ou désintéressé [...], le spectateur reconstruit à chaque réception sa propre vérité¹ ».

Dans le domaine cinématographique, Jost parle pour sa part d'auteur construit. Il le décrit comme l'auteur d'un film, vu depuis le spectateur. Il est le fruit d'une au(c)torisation du cinéaste par le spectateur. Jost postule que les diverses interprétations d'un même film dépendent du « savoir latéral » de chacun des spectateurs, qui se font une idée du cinéaste à partir du film lui-même, des sorties publiques du réalisateur, de tout ce qui a été écrit sur l'œuvre et le cinéaste, les entrevues, les critiques, etc.². Toutes ces informations, assimilées selon la capacité de chacun des spectateurs à percevoir et à comprendre chacun des éléments, expliquent les variations de l'interprétation d'un récit filmique. Jost affirme que le statut artistique du film est soumis au regard spectatorial : « Que l'on puisse dire aussi bien : « Tout film est un film de fiction » [Metz] ou « Tout film est un documentaire » [Godard] montre bien à quel point son statut artistique est attentionnel et non constitutif³. » La narrativité, non pas uniquement liée à la nature du représenté, résulte de la construction des images par le récepteur, lui-même influencé par sa connaissance de l'auteur et de l'œuvre⁴.

L'au(c)torisation se fait en deux temps. Le spectateur et récepteur d'un film, « au(c)torise » son réalisateur en concevant de lui une image précise et personnelle : « il n'y a de *je* que parce que le *tu* l'accepte comme tel, dans une reconnaissance dont il attend la réciprocité⁵. » Le paratexte, constitué de tout ce par quoi une œuvre se fait lire, et l'épitéxte, correspondant aux messages qui sont à l'extérieur de l'œuvre,

¹ Jean-Philippe Uzel. « Nietzsche ou comment la suite du monde devient fable ». *Cahiers du gerse*, no.1 (été), p. 11.

² François Jost. 1992. *Un Monde à notre image. Énonciation, Cinéma, Télévision*, p. 60.

³ *Ibid.*, p. 122.

⁴ *Ibid.*, p. 108.

⁵ Jean-Paul Desgoutte, *op. cit.*, p. 19.

jouent ici le rôle clé. Puis, le spectateur interprète le récit en fonction de cette image qu'il a en tête, celle d'un réalisateur « au(c)torisé ». Conscient que celui qui lui montre des images veut lui raconter quelque chose, le spectateur utilise toutes les informations paratextuelles à sa disposition pour reconstruire le récit. De fait, l'œuvre, littéraire ou filmique, est avant tout acte de communication : « [Q]uand j'ouvre un livre, c'est pour que l'auteur *me parle*. Et comme je ne suis encore ni sourd ni muet, il m'arrive même de lui répondre¹. »

La notion d'auteur construit s'inspire grandement de la théorie de l'énonciation, elle-même basée sur la relation du sujet parlant à un interlocuteur. L'au(c)torisation du réalisateur par le spectateur découle d'un rapport intersubjectif entre l'émetteur et le récepteur d'un message. La narration, en ce sens, sera pensée comme « participant d'une situation de communication qui ne peut être analysée [sans prendre en compte] la visée spectatorielle du film² ». En situation de communication, le sujet se définit en entrant en relation avec l'autre, dans un jeu de miroir infini où « an actual reader is also a subject » et « an author is also a perceiver³ ». Plus encore, le sujet est cet « événement qui rassemble l'être, l'image et le regard⁴ ». Mais qu'est-ce à dire au juste ? D'abord, que l'être n'existe que par et dans le regard que l'on porte sur lui, que par et dans l'image que le récepteur de son message se forme de lui. D'où l'importance de cette image « de l'auteur telle qu'elle peut être construite par le lecteur à partir du texte⁵ », ou du réalisateur telle que construite par le spectateur, car en tant que message transmis par un réalisateur, un film amène son destinataire à définir le réalisateur comme sujet. De la même manière que les événements historiques n'existent qu'à travers le langage d'un historien, et que les événements narrés dans un film ne peuvent apparaître au spectateur qu'à travers le regard d'un

¹ Gérard Genette., *op. cit.*, p. 69.

² André Gardies, *op. cit.*, p. 32.

³ Edward Branigan, *op. cit.*, p. 3.

⁴ Jean-Paul Desgoutte, *op. cit.*, p. 21.

⁵ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 96.

réalisateur, le sujet-réalisateur ne peut se former qu'en fonction de la perception qu'en a le spectateur : « The film is a discourse which itself creates a set of subject positions for the viewer, just as the viewer is able to frame and reframe the film and create subject positions for the presumed 'author' of the film¹. »

Puisque l'identité d'un sujet s'établit par et à travers l'autre, l'auteur construit, intersubjectif, serait le seul auteur existant, car « [...] l'individu n'entre dans un rapport social cohérent [...] que lorsqu'il s'est identifié du point de vue de l'autre² ». Aussi, un rapport de double s'instaure-t-il entre le *je* de la narration et le *tu*-lecteur ou spectateur. Le *je* ne renvoie à aucun référent identifiable puisqu'il procède de l'identification, par le destinataire, du récit comme message³. En d'autres termes, le fait que le destinataire comprenne qu'il reçoit un message, engendre un *je* qui, sans cela, n'existerait pas. Autrui apparaît ainsi telle l'incarnation d'un autre soi dont la présence est nécessaire à l'existence du sujet. Puisque le sujet ne peut avoir de relation à lui-même que médiatisée, le destinataire, double du sujet, récepteur réel ou imaginaire du message, lecteur ou spectateur, agit en médiateur dans le processus d'identification. Desgoutte parle à cet égard d'une « ubiquité fondamentale » : « *je* nais du regard que *je* porte sur moi-même⁴. »

L'homme qui parle est donc triple. Il est d'abord un corps réel qui traverse l'espace de façon continue et parcourt le temps de façon irréversible. Il est ensuite le double, ou l'alter ego, d'un autre à qui il s'adresse et auquel il s'identifie sur le mode imaginaire, à travers les avatars d'une présence discontinue. Il est enfin le spectateur de sa propre trajectoire, du point de vue du tiers, c'est-à-dire le lecteur (ou l'auteur) de son histoire.⁵

¹Edward Branigan, *op. cit.*, p. 4.

²Jean-Paul Desgoutte. *op. cit.*, p. 17.

³*Ibid.*, p. 30.

⁴*Ibid.*, p. 20-21.

⁵*Ibid.*, p. 19.

1.4 L'auteur de film

Il est maintenant temps d'interroger la légitimité et la pertinence de notre utilisation du terme « auteur » au sein d'une analyse filmique. Si nous en avons mentionné, jusqu'ici, différents types (implicite, construit, intersubjectif) et que nous en invoquerons un autre dans le chapitre suivant (historique), le terme lui-même peut appeler différentes définitions lorsqu'il s'agit de narratologie, de cinéma et du cas particulier d'*Edvard Munch*. L'auteur désigne-t-il une personne ou une notion purement théorique ? Est-il synonyme de réalisateur, d'artiste, de créateur ? Et quel rapport entre la notion d'auteur, celle de méga-narrateur, l'auteur historique que nous aborderons au chapitre suivant et l'instance narrative d'*Edvard Munch* ?

L'application du terme « auteur » au cinéma a beaucoup à voir avec la revendication d'un statut d'art à part entière pour le cinéma. La reconnaissance du statut d'auteur dans les années 1950, par des critiques et des réalisateurs qui comparent pour la première fois le métier de réalisateur à celui d'écrivain, s'inscrit en continuité avec celle des Germaine Dulac et Louis Delluc dans les années 1920, qui militaient pour la légitimation de ce que Canudo allait bientôt appeler le septième art. Défendant la portée esthétique de certaines œuvres filmiques qu'ils comparaient à des tableaux de grand maître, les critiques de l'époque utilisaient le vocable « cinéaste » pour désigner les réalisateurs dont l'œuvre possédait, selon eux, une véritable valeur artistique. À leur tour, les critiques des *Cahiers du Cinéma* revendiquent durant « la décennie de la reconnaissance », soit de 1955 à 1965, l'appellation d'auteur de film et parlent du cinéma comme d'un langage¹. Entre autres défendue par Alexandre Astruc dans son texte sur la « caméra-stylo », cette nouvelle dénomination élève le statut de réalisateur à celui d'écrivain. Le réalisateur devient ce créateur qui manie le langage cinématographique et se l'approprie pour s'exprimer dans un style unique.

¹ Voir René Prédal. 2001. *Le cinéma d'auteur une vieille lune?* Paris : Éditions du cerf, p. 34.

L'esthétique d'un film est dorénavant appréciée par le spectateur de la même manière que le ton et le rythme d'un roman sont appréciés par le lecteur, qui les attribue à la plume spécifique d'un écrivain. Englobant les idées d'autorité, de sujet et d'artiste, la notion d'auteur de film renvoie à l'affirmation d'un style personnel, reconnaissable entre tous par le spectateur¹.

Les théories narratologiques se basent sur l'existence d'une frontière étanche séparant cet auteur réel, la personne physique qui crée une œuvre, du narrateur d'un récit. Suivant la formule de Roland Barthes, celui qui parle dans le récit n'est pas qui écrit dans la vie². L'auteur serait une donnée historique qui n'appartiendrait pas au texte. Christian Metz, voulant éviter à tout prix les pièges de l'anthropomorphisation d'une instance qu'il considère avant tout théorique, affirme que la personne réelle, physique, n'est pas responsable de l'énonciation d'un film : « L'énonciateur s'incarne dans le seul corps du texte, c'est-à-dire une chose. L'énonciateur, c'est le film³. » Dans une certaine mesure, André Gaudreault se méfie aussi de l'anthropomorphisation de l'instance narrative, en ce sens où le sujet d'énonciation n'entretient aucun rapport avec cet auteur en chair et en os, défini par des caractéristiques paratextuelles. Au mieux est-il assimilé à la notion de monstre, en tant qu'instance manipulant le dispositif profilmique. Lorsqu'il demande : « Qui est responsable de l'énonciation narrative ? », François Jost entend quant à lui dépasser les limites de l'immanence textuelle. Il tente de déterminer la relation qui unit l'auteur au narrateur : « ou le second est une invention du premier (c'est le cas de la fiction) ou l'un et l'autre ne font qu'un (c'est le propre de l'autobiographie, notamment)⁴. » Réponse lacunaire et binaire qui a néanmoins le mérite de mettre l'accent sur la personne physique qui a créé le film et dont elle demeure la première

¹ Steven Bernas. 2002. *L'auteur au cinéma*. Paris: L'Harmattan, p. 28.

² Roland Barthes. 1977. « Introduction à l'analyse structurale des récits ». *Poétique du récit*, p. 40.

³ C. Metz, cité dans François Jost, *Un Monde à notre image. Énonciation, Cinéma, Télévision*, p. 17.

⁴ François Jost, *Le Temps d'un Regard. Du spectateur aux images*, p. 52.

responsable¹, comme nous le rappelle cette fameuse assertion : « Au-delà du narrateur, il y a quelqu'un qui écrit, et qui est responsable de tout son en deçà. Celui-là, grande nouvelle, c'est l'auteur (tout court), et il me semble, disait Platon, que cela suffit². »

De fait, l'application du terme « auteur » au cinéma a contribué à brouiller, au fil des années, la délimitation entre une œuvre et son créateur, et du coup, entre la personne privée et l'auteur public. Si la narratologie se contente d'analyser un film pour ses qualités intrinsèques, imputables à l'entité théorique qu'est le méga-narrateur, la politique des auteurs a placé l'auteur réel, physique du film, au cœur de la réception d'une œuvre, et ce, à « une époque où la dissociation entre l'auteur (réel) et le narrateur n'était pas très courante, [et que] l'*implied author* servait à marquer leur différence³ ». Dans *Le cinéma d'auteur une vieille lune ?*, René Prédal fait remonter jusqu'à Sainte-Beuve ce désir de connaître aussi bien l'auteur que son œuvre, ou encore, l'œuvre par l'auteur⁴. Les critiques aux *Cahiers du Cinéma* ont remis au goût du jour cette façon d'apprécier un film en fonction de son réalisateur et de l'entièreté de son œuvre. Selon cette conception de la relation œuvre-artiste, qu'il soit question de fiction ou d'autobiographie n'a pas d'importance. Dans les deux cas, on reconnaît les constantes stylistiques et les obsessions d'un créateur singulier auquel on s'attache ou demeure indifférent. À partir du moment où un de ses films plaît, on défend un réalisateur contre tous et avec passion. On le suit de film en film et on en accepte même les erreurs. Pour les critiques des *Cahiers du cinéma*, le méga-narrateur d'une œuvre filmique, associé à « qui parle dans la vie », ne constitue donc pas qu'une donnée théorique entièrement dé-anthropomorphisée. En mettant en place

¹ L'agentivité d'un film est collective, contrairement à celle littéraire. C'est pourquoi nous parlons de « première responsable » : elle n'est pas la seule, mais la plus importante.

² Gérard Genette, *op. cit.*, p. 102.

³ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 95.

⁴ René Prédal. 2001, *op. cit.*, p. 8 à 10.

un dispositif allant de la personne publique à la personne privée¹, la politique des auteurs introduit l'idée selon laquelle l'appréciation d'une œuvre filmique passe par la reconnaissance de sa signature. Fictivement produit par le narrateur et effectivement par l'auteur², le film procède de l'expression personnelle d'un artiste, que la notion de signature, rattachée à la personne physique et à la main créatrice même, vient renchérir. Ce sujet, qui communique par et à travers son œuvre et que nous appelons l'auteur, ne peut être exclu de l'analyse de son film, car il est indissociable de l'instance narrative filmique que nous avons choisie comme outil méthodologique et que nous nommons, avec André Gaudreault, le méga-narrateur.

1.5 L'instance narrative d'*Edvard Munch*

Le méga-narrateur et l'auteur partagent ce don d'ubiquité, dont nous avons parlé plus tôt et dont nous disions, citant Jean-Paul Desgoutte, qu'il caractérise tout sujet en situation de communication. Qu'il l'associe à l'auteur ou au méga-narrateur, à quelqu'un de réel ou à une entité théorique, le récepteur d'une œuvre filmique perçoit des traces de cette omniprésence dans chacun des éléments esthétiques et thématiques d'un film. Articulant et gérant les matières de l'expression, le méga-narrateur ordonne les événements et organise le récit selon un point de vue particulier. Impliqué dans toutes les étapes de production et de réalisation, l'auteur se voit investi de fonctions similaires, comme le souligne la définition donnée par Prédal :

[...] la synthèse articulant diverses composantes professionnelles (celui qui écrit aussi son scénario), thématique (des thèmes privilégiés, un regard et pour certains même une morale, c'est-à-dire une vision du monde) et enfin esthétique (un ton personnel, un mode de récit reconnaissable, des constantes

¹ Steven Bernas, *op. cit.*, p. 37.

² Gérard Genette, *op. cit.*, p. 96.

plastiques au niveau du choix des objectifs, du cadrage, de la lumière, des mouvements d'appareil, du montage...), bref, une éthique et un style¹.

Même s'il délègue des tâches à une équipe, l'auteur manie et agence les composantes du langage cinématographique selon une vision qui lui est propre, car « [il] est avant tout un regard, donc un vecteur de communication qui passe au filtre de sa subjectivité² [...] ». Les thématiques et l'esthétique d'un film participent de cette subjectivité qui transparaît dans tous les aspects d'une œuvre filmique et qui n'est nulle autre que celle de l'auteur, l'être en chair et en os aux commandes du tournage et du montage. L'instance narrative filmique possède donc des caractéristiques textuelles et paratextuelles qui ne s'excluent pas, mais qui, au contraire, s'imbriquent les unes dans les autres. Nous considérons l'auteur comme une partie intégrante de l'instance narrative d'*Edvard Munch*.

La subjectivité de l'auteur Peter Watkins, se manifestant sans cesse à travers une manière de dépeindre l'objet auquel il s'intéresse, se voit traduite en images par l'entité théorique que constitue le méga-narrateur. De fait, l'instance narratrice d'*Edvard Munch* englobe un premier Peter Watkins, auteur historique du film sur lequel nous nous pencherons dans un moment ; un deuxième, auteur construit et intersubjectif, homme et cinéaste qui, s'exposant à travers ses écrits, ses films, sa façon de tourner, sa manière de parler de Munch, les entrevues qu'il accorde, etc., influence la perception du film et la reconstruction des images par le spectateur ; un troisième, méga-narrateur qui agit à titre de narrateur et de monstateur, à qui nous attribuons les aspects narratifs et thématiques de l'œuvre. Puisqu'il se trouve à la barre d'un documentaire, ce méga-narrateur partage certaines fonctions avec l'historiographe, notamment le rapport à des événements historiques ; et enfin, un

¹ René Prédal. *op. cit.*, p. 58.

² *Ibid.*, p. 22.

quatrième Peter Watkins, narrateur explicite responsable de la narration en voix *over*, que nous analyserons au chapitre trois.

« L'artiste se reconnaît à ce qu'il dit « je » et c'est ce « je » qui interpelle¹ [...]. » Seulement, le « je » attribué à Peter Watkins et à cette instance narrative d'*Edvard Munch* dont nous venons de préciser les particularités, se présente sous au moins deux visages. Ce « je » constitue un sujet d'énonciation équivoque, se démultipliant en plusieurs instances qui brouillent son identité. Qui parle, qui montre et qui parle de qui ? Dans *Edvard Munch*, l'image de l'auteur-Watkins et du peintre-Munch ne cessent de se refléter l'une sur l'autre, si bien que ce « je » de l'énonciation renvoie simultanément au sujet du discours, Watkins, et à son objet, Munch. Le film, de même que son paratexte, établit un réseau de parallèles entre l'image de Munch, perçue, recrée et portée à l'écran par Watkins, et celle de Watkins, transmise par son propre film et procédant de son identification au peintre. Les notions de sujet, auteur, auteur construit, méga-narrateur, artiste et créateur renvoient les unes aux autres dans un jeu de miroir où l'identité de Munch et celle de Watkins sont redéfinies en rapport l'une avec l'autre. Non seulement le réalisateur est au(c)torisé par le spectateur, suivant le processus dont nous avons parlé plus tôt, mais Munch, en tant que peintre, est aussi au(c)torisé par un Watkins d'abord récepteur et spectateur de son œuvre. Si l'esthétique et les thématiques d'*Edvard Munch* évoquent la vie et l'œuvre du peintre, elles se rapportent à la fois à la vie et à l'œuvre du cinéaste, qui se projette à travers son portrait de Munch. Les choix esthétiques et thématiques de l'instance narrative découlent de la subjectivité de l'auteur-Watkins, en tout temps pénétrée par celle de Munch. Le « je » de l'énonciation désigne donc à la fois Watkins, parlant de lui à travers Munch, et Munch, dont l'œuvre, telle que représentée par le film, fait écho à celle de Watkins. *Edvard Munch* devient alors le lieu d'un rapport intersubjectif, celui de Watkins à Munch, le premier perpétrant son identité à travers le deuxième, tous

¹ *Ibid.*, p. 51.

deux déterminés par ce rapport. « [...] [V]oir un film, c'est en quelque manière, chercher à faire coïncider deux images de l'auteur : celle que l'on avait en entrant et celle qu'inspire le film que l'on est en train de visionner¹. » Il s'agira pour notre part de faire coïncider quatre images : celle de l'auteur-Watkins, celle du peintre-Munch et celles de l'un et de l'autre telles que rendues par le film. Quatre images se reflétant et déteignant les unes sur les autres, se définissant et se redéfinissant dans un mouvement perpétuel entre l'être, l'image et le regard, dont nous disions, citant Jean-Paul Desgoutte, qu'il forme le sujet.

¹ François Jost, *Le Temps d'un Regard. Du spectateur aux images*, p. 53.

CHAPITRE II

PETER WATKINS : AUTEUR HISTORIQUE, RÉALISATEUR D'EDVARD MUNCH

Nous appellerons « auteur historique » ce réalisateur « en chair et en os », à la suite de W. C. Booth qui, dans le chapitre trois de *The Rhetoric of Fiction*, et d'un point de vue littéraire, s'intéresse à la relation entre un soi disant auteur réel, « the so-called real author », et les autres versions de lui-même fournies par chacune de ses œuvres, correspondances, sorties publiques, etc.¹. Nous considérons l'auteur historique comme une partie intégrante de l'instance narrative, car il entretient un dialogue implicite avec le narrateur, les personnages et le lecteur, et que ces instances sont susceptibles de s'identifier les unes aux autres². Les informations que nous évoquerons concernant le tournage et la production du film sont en majeure partie tirées d'une entrevue de Watkins par lui-même³ et montrent dans quelle mesure l'auteur historique s'identifie et/ou ne s'identifie pas à ces dernières instances. La conception de l'art qui ressort de ces informations et les postulats esthétiques inhérents à la méthode de travail du réalisateur sont le fait d'un des quatre Watkins constituant l'instance narrative d'*Edvard Munch*. De fait, il faudra mettre le discours de l'auteur historique en relation avec les autres composantes de l'instance narrative, parce qu'il ne représente qu'une des multiples voix de l'auteur⁴ qui la forment. Ce que dit Watkins-auteur historique, la façon dont il présente son film et sa manière de

¹ Wayne C. Booth, *op. cit.*, p. 71.

² Wayne C. Booth, 1977. « Distance et point de vue, Essai de classification ». Chap. In *Poétique du récit*. (R. Barthes, W. Kayser, W.C. Booth, Ph. Hamon) Paris : Éditions du Seuil, p. 100.

³ Peter Watkins. 2005. *Self-Interview by Peter Watkins on the Making of Edvard Munch*. Vilnius, p. 3-20 (texte d'accompagnement au DVD).

⁴ Wayne C. Booth, « Distance et point de vue, Essai de classification », p. 90.

travailler, ne correspond pas toujours à ce qui se dégage du film lui-même, qui dissimule et dévoile un second discours qui se fera jour au cours de notre analyse. C'est pourquoi nous avons décidé de conserver la notion d'auteur implicite, car l'auteur historique produit, dans et par son film, une image plus fidèle de lui-même que celle qu'il semble vouloir projeter : « Le texte révélerait un « moi profond », plus vrai, plus fidèle que celui réel. [...] L'auteur impliqué est l'authentique auteur réel¹. » Au terme de notre analyse, nous pourrions constater l'écart entre l'image de l'auteur historique et celle de l'auteur construit, mais tenons-nous-en pour l'instant au discours de « l'homme réel », de l'auteur historique, sur le tournage du film et le choix des acteurs, sur son rapport au peintre Edvard Munch et sur ce qu'il appelle la crise des médias.

2.1 Discours sur le tournage et les acteurs

Watkins a choisi les acteurs en fonction de leur ressemblance physique avec le personnage à interpréter, parce qu'il croit qu'une telle ressemblance suppose une personnalité et un caractère similaires². Selon lui, l'authenticité de l'interprétation vient d'une identification de l'acteur au personnage historique représenté. Il ne voulait pas travailler avec des acteurs professionnels qui auraient laissé tomber leur propre personnalité pour jouer le rôle : « I have also found that using nonprofessionals in this sort of film is usually a little better, because professionals often bring in a tremendous art and craft and technique which spoils the naturalism³. » Cette façon d'opposer la technique au naturel se rapproche de la pensée de Robert Bresson qui, dans *Notes sur le cinématographe*, oppose modèles à acteurs, les premiers étant associés au cinématographe et les seconds à ce qu'il considère péjorativement comme du théâtre filmé, c'est-à-dire à un certain cinéma qui n'a pas

¹ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 99.

² Peter Watkins, *op. cit.*, p. 7.

³ Alan Rosenthal. « The War Game: An Interview with Peter Watkins ». Chap. In *New challenges for documentary*. Berkeley : University of California Press, 1988, p. 600.

su s'affranchir des conventions réglant l'art dramatique. Bresson, tout comme Watkins, privilégie l'être (modèles) par rapport au paraître (acteurs)¹. Il choisit souvent ses modèles selon leur démarche, leur voix ou leur présence physique² dans le but de créer « autant de correspondances et d'échos qui ne sont ni de l'ordre de la psychologie, ni de celui de quelque logique représentative que ce soit³ ». Il préfère l'inexpérience et l'improvisation au savoir-faire des acteurs professionnels qui tentent d'atteindre un jeu naturel en assimilant diverses méthodes et en multipliant les exercices. Bresson et Watkins désirent tous deux échapper au conventionnel de la représentation « en faisant sortir [le corps de l'acteur] du carcan de l'unité et de la conscience ; en lui rendant la complexité de ses déterminations propres⁴ ». Le réalisateur de *L'Argent* affirme : « Il ne faut jouer ni un autre, ni soi-même. Il ne faut jouer *personne*⁵. » Plus modéré, Watkins emploie pour sa part les notions de jeu, de rôle et de mise en scène lorsqu'il parle de son travail de réalisation.

Après avoir fait publier une petite annonce dans les journaux d'Oslo, où il a tourné le film, Watkins a donc engagé des acteurs amateurs montrant des similitudes physiques et psychologiques avec leur personnage. Le personnage du peintre se voulait une symbiose entre le Munch ayant vraiment existé et la personne qui l'interprète, Geir Westby. En faisant la connaissance de Westby, Watkins affirme avoir trouvé la seule personne dans toute la Norvège ayant la capacité de jouer le rôle du peintre : « I met Geir Westby and thus I found Munch⁶ ! » Le fait que le jeune Norvégien dessine et s'intéresse à l'art, qu'il soit asthmatique et qu'il fût gravement malade dans sa jeunesse constitue un élément décisif pour le réalisateur qui voit, dans ces éléments biographiques, un lien de plus avec le vrai Munch ; et une meilleure

¹ Voir Robert Bresson. 1975. *Notes sur le cinématographe*. Paris : Gallimard, p. 10.

² Voir Vincent Amiel. 1998. *Le Corps au cinéma*. Paris : Presses Universitaires de France, p. 119.

³ *Ibid.*, p. 118.

⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁵ Robert Bresson, *op. cit.*, p. 67.

⁶ Peter Watkins, *op. cit.*, p. 8.

compréhension possible du personnage, à même de créer des rapports inédits et des correspondances qui vont au-delà de la simple ressemblance physique¹. Que l'acteur non-professionnel puisse s'identifier au personnage qu'il interprète et lui apporter de nouvelles facettes est primordial dans la méthode de travail prônée par Watkins, laquelle exige de tous les acteurs qu'ils improvisent selon leur interprétation des événements, suivant leur propre façon de réagir dans telle ou telle situation. Toujours à la manière de Bresson, Watkins demande à ses acteurs amateurs « [...] d'être eux-mêmes, de rester ce qu'ils sont² ». Le corps de l'acteur, et l'acteur lui-même, se font donc à la fois créateur et sujet³.

Quant aux dialogues, ils amalgament non seulement des citations exactes du journal intime de l'artiste, des extraits choisis d'articles de journaux et d'ouvrages de référence sur la vie et l'œuvre de Munch, mais aussi des suggestions de Watkins aux acteurs et des éléments provenant des acteurs eux-mêmes, comme en témoigne le cinéaste à propos d'un échange entre Munch et Mme Heiberg : « This dialogue is a combination of elements suggested by me, elements arising from entries in Edvard Munch's diaries, and elements which the two actors contributed from their own identification with this situation⁴. » Le cinéaste nomme « histoire vivante » (« Living History ») cette façon d'unir le passé et le présent dans la présentation d'un événement historique⁵. Par exemple, les femmes libres, mariées, célibataires ou prostituées qui discutent sur leurs conditions sociales et qui constituent des figures centrales dans le film, parlent en fait d'elles-mêmes et de leur situation personnelle au moment du tournage, soit le début des années 70. Leurs propos sont toutefois récupérés par le film comme s'ils dataient de la fin du XIXe siècle. Watkins préfère leur laisser la parole plutôt que de baser leurs répliques sur des faits tirés d'ouvrages

¹ Voir Vincent Amiel, *op. cit.*, p. 52.

² Robert Bresson, *op. cit.*, p. 87.

³ Vincent Amiel, *op. cit.*, p. 122.

⁴ Peter Watkins, *op. cit.*, p. 14.

⁵ *Ibid.*, p. 14.

sociologiques traitant de l'époque. Il veut « impliquer le public en représentant la réalité sans que ce soit une fiction¹ ». Il considère en effet que le public norvégien, qu'il inclut dans le film en qualité d'acteur, doit participer à la représentation de cette période importante de son histoire nationale. Le choix de tourner dans la langue norvégienne contemporaine, et non dans celle de l'époque de Munch, participe aussi à cette reconstruction historique qui allie présent de la représentation et passé de l'événement historique représenté.

Cette façon d'envisager la représentation d'événements historiques tout en tenant compte du présent rappelle le controversé Pier Paolo Pasolini qui a posé un regard nouveau sur plusieurs textes anciens en les adaptant au cinéma : *L'Évangile selon Saint Matthieu* (1964), *Œdipe Roi* (1967), *Médée* (1969), *Salo ou les 120 journées de Sodome* (1976). Il a su actualiser les textes originaux et les inscrire dans son propre parcours artistique, ainsi que dans le contexte sociopolitique de son époque. Pier Spila prétend d'ailleurs, à propos d'*Œdipe Roi*, que la démarche de Pasolini ne part pas d'un refus de la réalité, mais plutôt d'un désir de dépasser le « simple projet formel de la représentation² ». Pasolini, pour qui le cinéma n'est rien de moins que la langue écrite de la réalité³, est allé plus loin que la plate illustration et c'est en ce sens qu'il rejoint le projet de Watkins qui cherche à la fois à faire un portrait fidèle de Munch et de son époque et à l'adapter en fonction de préoccupations contemporaines. Pour tout deux, le cinéma se doit de reproduire la réalité « [m]ais d'une façon nouvelle et spéciale, comme si la réalité avait été découverte à travers sa reproduction et que certains de ses mécanismes d'expression n'étaient apparus que dans cette nouvelle situation 'réfléchie'⁴ ». Chacune à leur façon, et quoiqu'elles soient

¹ Cyril Béghin, Hubert Damish, J.-M. Frodon et J.-P. Rehm. 2005. « Peter Watkins, auteur combattant ». *Les Cahiers du cinéma*, no.598, p. 82.

² Piero Spila. 2001. *Pier Paolo Pasolini*. Rome : Gremese, p. 69.

³ Voir le chapitre 10 dans Pier Paolo Pasolini. 1976. *L'Expérience hérétique: langue et cinéma*, Paris : Payot.

⁴ *Ibid.*, p. 203.

extrêmement éloignées l'une de l'autre, les œuvres de Watkins et de Pasolini soutiennent le postulat formulé par Bresson selon lequel créer ne consiste pas à déformer ou à inventer des personnes et des choses, mais à nouer entre des personnes et des choses qui existent, telles qu'elles existent, des rapports nouveaux¹.

2.2 Discours sur *Edvard Munch*

Watkins a maintes fois évoqué sa relation à Munch et l'impact que son œuvre et la connaissance de certains détails biographiques ont eu sur lui. La conception qu'il se fait de Munch nous conduit déjà vers notre hypothèse puisque ce qu'il retient de Munch est ce qui l'interpelle personnellement et s'apparente à sa propre condition d'artiste :

I remember sensing a very strong connection with Munch's experience, on the most personal level – sexual fear and inhibition, need, yearning, a remembrance of brief moments lost for ever, and half a life of aching, and longing².

Le film met en lumière la vie et l'œuvre de Munch bien sûr, mais surtout, il s'applique à divulguer et à dissimuler tout à la fois les préoccupations personnelles et artistiques du cinéaste. Partout où il est question d'*Edvard Munch*, on apprend qu'il s'agit du film le plus personnel de Watkins, et c'est d'ailleurs ainsi qu'il le présente : « I quickly came to understand that in making a film about Edvard Munch, I was also making a film about myself³ ». Comme le souligne Joseph Gomez, les destins personnels et professionnels des deux hommes présentent en effet plusieurs similitudes, notamment une vie orientée par un désir d'établir une communication véritable avec autrui et de constantes attaques envers l'œuvre⁴. Watkins apprécie, pour sa part, la façon dont Munch utilise l'espace et le temps, ainsi que sa façon

¹ Voir Robert Bresson, *op. cit.*, p. 22.

² Cité dans Kenneth Nolley. 1987. « Narrative Innovation in *Edvard Munch* ». *Literature/Film Quarterly*, Salebury, Maryland, p. 108.

³ Peter Watkins, *op. cit.*, p. 3.

⁴ Cité dans Kenneth Nolley, *op. cit.*, p. 108.

d'exprimer sa réalité en ne se contentant pas de la montrer, simplement. De manière plus précise, il se dit frappé par la frontalité des regards des sujets peints par Munch, par la portée politique de son œuvre et par l'hostilité de la critique à son égard.

La première fois qu'il voit le tableau *La Mort dans la chambre de la malade*, Watkins est ému par Inger, la sœur du peintre dont le tableau constitue le portrait. Le regard de la sœur confronte le spectateur de façon directe : « Ce regard, cette tragédie, cette tendresse... Je n'avais jamais rien vu de ce genre¹. » Le cinéaste voit tout de suite un lien entre cette frontalité du regard présente dans toute l'œuvre de Munch et l'abolition du quatrième mur au cinéma, ce à quoi il s'intéresse déjà. Séparant le film du public et les acteurs des spectateurs, cette « frontière élitiste », à ne pas franchir si l'on veut conserver l'illusion cinématographique, condamne le public à la passivité lors de la réception d'un film². Watkins désire plutôt créer une interaction entre les spectateurs et ce qui leur est donné à voir. Il cherche à leur attribuer un rôle actif dans le processus de création, si bien que les nombreux « regards à la caméra » dans l'œuvre de Munch lui semblent provenir d'une même ambition. Comme le souligne Joe Gomez, la vie et l'œuvre de Munch sont donc le point de départ d'une excursion dans la vision artistique du cinéaste³.

Watkins se dit interpellé par la portée politique de l'œuvre de Munch, notamment par certains tableaux plus tardifs. Selon lui, Munch avait une très grande conscience politique, entre autres en raison de son amitié pour l'écrivain anarchiste Hans Jaeger, qui a beaucoup influencé le groupe d'intellectuels auquel il appartenait, la « Kristiania Bohème ». Puisqu'il fréquentait Jaeger et qu'il adhérait à ces idées, Watkins affirme que le contenu politique et social de son œuvre, même s'il peignait des scènes personnelles et domestiques, était patent :

¹ Cyril Béghin, Hubert Damish, J.-M. Frodon et J.-P. Rehm, *op. cit.*, p. 83.

² Peter Watkins, *op. cit.*, p. 3.

³ Voir Joe Gomez, *op. cit.*, p. 128.

Edvard Munch deeply sensed the angst running through society, the existential fear of man's seeming incapacity to learn from history, to lurch from one war to another, from one unjust social system to the next. I believe that Munch had a deep foreboding of the future- of the coming two world wars, mass starvation, ecological collapse¹.

De plus, il prétend que Munch était bouleversé par l'écart entre le mode de vie de la classe ouvrière et celui de la bourgeoisie : « These highly visible social disparities must have affected Munch very much, especially after he met Hans Jaeger². » Cet écart aurait influencé son œuvre, même si aucune de ses toiles ne s'y réfère de façon directe, contrairement au film de Watkins qui comporte de nombreuses séquences montrant les conditions de vie difficiles des travailleurs et celles plus aisées des bourgeois. Enfin, les critiques hargneuses et la reconnaissance tardive de son œuvre émeuvent Watkins puisqu'à l'époque où il prend connaissance de l'œuvre et de la vie de Munch, il vient tout juste de quitter la Grande-Bretagne après avoir vu ses films *The War Game* banni par la BBC, et *Privilege*, sauvagement attaqué par les critiques³. La difficile carrière du peintre et la reconnaissance longue à venir font écho au sentiment du cinéaste au sujet de sa propre situation. *Edvard Munch* apparaît dès lors comme une biographie filmique portant non pas uniquement sur le peintre, mais sur les deux artistes⁴.

2.3 Discours sur la crise des médias

Le discours de Watkins sur les médias s'ancre dans le contexte historique et culturel de la Grande-Bretagne des années 1960. Le cinéaste a beaucoup écrit sur ce qu'il appelle « la crise des médias » au sujet de laquelle il a même fait un livre : *The Media Crisis*⁵. Il y déplore l'irresponsabilité grandissante des médias de masse à

¹ Peter Watkins, *op. cit.*, p. 11.

² *Ibid.*, p. 12.

³ *Ibid.*, p. 3.

⁴ Joe Gomez, *op. cit.*, p. 134.

⁵ Peter Watkins. 2004. *The Media Crisis*. Trad. de l'anglais par Patrick Watkins. Paris : Les Éditions Homnisphères, 272 p.

l'égard de la société et de l'environnement. Il s'en prend aux actualités télévisées, aux films dits commerciaux, aux documentaires et à tout autre forme de reportages télévisuels qui asservissent les spectateurs en leur présentant toujours les mêmes formules. Le public serait de plus en plus perçu « [...] non pas comme composé d'individus complexes [...], mais comme un méga-bloc d'humanité, cible parfaite des publicitaires et des programmeurs obsédés par l'Audimat, cible parfaite pour le capitalisme et l'économie de marché¹ ». Évoquant à plus d'un égard ce que Marshall McLuhan appelle « la torpeur » dans *Pour comprendre les media: ces prolongements technologiques de l'homme*², cette idée de passivité croissante du public que l'on encourage de toute part constitue pour Watkins un des multiples et désastreux impacts de cette crise des médias. Le système d'éducation propose aux jeunes une vision unique de la réalité et leur interdit l'accès à toute forme alternative d'information qui leur permettrait de critiquer le système audiovisuel dominant. Force destructrice et manipulatrice, les médias de masse n'offrent aucun choix à celui qui voudrait s'informer autrement et obtenir une pluralité de points de vue et d'opinions.

Selon Watkins, le média télévisuel se trouve entre les mains d'une élite puissante composée de magnats, de courtiers, de producteurs et de cadres qui veulent être tranquilles « pour manipuler les esprits » et proposer partout les mêmes images³. La preuve qu'ils arrivent à contrôler le public se trouverait dans le fait que plusieurs considèrent les médias de masse comme un service public auquel ils ont droit et dont ils ne remettent jamais en question la crédibilité. Dans *Commentaires sur la société du spectacle*, Guy Debord critique aussi le fait que par « médiatique » – l'autre terme qu'il emploie pour « spectacle » – on entend « désigner [...] une sorte de service public qui gérerait avec un impartial 'professionnalisme' la nouvelle richesse de

¹ Philippe Lafosse. « Renaissance du cinéma politique. Peter Watkins filme *La Commune* ». *Le Monde diplomatique*. Mars 2000, p. 28.

² Marshall McLuhan. 1968 (1964). « Première partie ». In *Pour comprendre les media: ces prolongements technologiques de l'homme*. Montréal : HMH, p. 9-93.

³ Philippe Lafosse, *op. cit.*, p. 28.

communication de tous par *mass media*¹ [...] ». Contribuant à « l'empire de la passivité moderne² », l'aliénation du citoyen favorise l'uniformisation de la représentation de la réalité dans les médias de masse, en même temps qu'elle procède d'elle. Watkins note trois conséquences à cette uniformisation: la « monoforme », l'horloge universelle et une structure narrative standardisée.

2.3.1 La « monoforme » et l'horloge universelle

Apparue très tôt dans l'histoire du cinéma avec des pionniers tels que D.W. Griffith, qui a développé des techniques de montage rapide et en parallèle notamment, la « monoforme » se caractérise par une réalisation extrêmement conventionnelle. Elle constitue le modèle rejeté par Raoul Ruiz dans : « Théorie du conflit central³ ». D'abord, un montage dit transparent, qui dissimule les coupes entre chaque plan, donnant l'illusion de la continuité. Puis, une musique qui sature chaque scène et guide le spectateur vers l'émotion appropriée. À cela s'ajoutent des dialogues rythmés, des mouvements de caméra constants, des coupes abruptes d'image ou de son à des fins sensationnalistes, etc. En d'autres mots, la « monoforme » est

[c]e mode de représentation utilisée par le cinéma classique, où toute articulation, toute correspondance, ne peut se faire que dans le champ du pensable, du mimétique, de ce qui, a priori, est reconnaissable par tous. S'en trouvent exclues les correspondances sensibles qui, échappant à l'idéologie du temps, pourraient jouer de relations plus spontanées, plus intuitives, plus physiques⁴.

Ce que Watkins nomme l'horloge universelle (« The Universal Clock ») représente le temps alloué par la télévision à tout film ou court-métrage qui, s'il prétend à la diffusion, doit se soumettre à une case horaire prédéterminée, soit 46 à 52

¹ Guy Debord. 1992 (1988). *Commentaires sur la société du spectacle*. Paris : Gallimard, « Folio », p. 19.

² *Ibid.*, p. 21.

³ Raoul Ruiz. 1995. *Poétique du cinéma*. Paris : Éditions dis voir, 117 p.

⁴ Vincent Amiel, *op. cit.*, p. 108-109.

minutes pour un long-métrage et 26 minutes pour un court-métrage. Le cinéaste s'élève contre cette façon de réduire n'importe quelle thématique à une forme et une durée, imposées non par leur pertinence face au sujet traité, mais en fonction d'une convention préétablie. Il trouve aberrant de devoir traiter de n'importe quel sujet en une durée fixée d'avance, simplement parce que cette durée constitue une norme à laquelle on doit s'ajuster :

The constant use of excessive speed becomes anti-process because a characteristic feature of the human species is that we require time – length – space (in the same way that we need oxygen). We need these elements in order to consider and reflect, to pose questions, to liberate our thoughts, and to ground ourselves; we need them in countless ways as we grow and develop; we need them to communicate with ourselves and others, and with the environment around us¹.

Watkins s'oppose à l'horloge universelle en créant des films qui sont, selon lui, plus fidèles à notre expérience réelle du monde, d'où la longue durée de la version cinématographique d'*Edvard Munch* (2 heures 54), celle de la version réalisée pour la télévision norvégienne (3 heures 31), sans compter la durée d'autres films comme *La Commune* (5 heures 45) et *The Journey* (14 heures 30), pour ne nommer que ceux-là.

2.3.2 Standardisation de la structure narrative

Découle de la « monoforme » et de l'horloge universelle une structure narrative qui, standardisée par Hollywood et utilisée par les médias de masse, comprend un début, un milieu et une fin bien identifiables, de même que des climax aux moments opportuns, dans le but de conserver l'intérêt du spectateur jusqu'à la fin et de faire durer la tension. Provenant du vieux modèle aristotélicien enseigné dans les écoles de cinéma, cette structure narrative a envahi le monde, constate Raoul Ruiz, et imposé

¹ Peter Watkins, extrait de *Statement*, tiré du site Internet de Watkins, consulté en février 2007 : http://www.mnsi.net/~pwatkins/part1_home.htm

ses règles à tous¹. Il s'agit d'une « bonne histoire », racontée de façon linéaire et conclue de manière à ce qu'aucune question ne reste en suspens. La quête d'un personnage et les obstacles rencontrés sur sa route forment le « conflit central » à la base de tout scénario répondant aux normes de la « monoforme ». Souhaitant une remise en question du cinéma, voire de sa propre œuvre, Watkins critique la « monoforme » puisqu'elle empêche le spectateur de prendre conscience de la présence d'une instance organisatrice du récit porteuse d'un discours. La critique vaut autant pour le cinéma que pour les bulletins de nouvelles. Il refuse de représenter la vie d'un artiste en un récit cohérent, car l'expérience vécue par l'humain n'est pas linéaire et le destin de l'artiste, non téléologique :

[...] a complex structure, one in which past, future and present swirl in and out of each other, in which complex patterns of repetition, fragments of memory, recurring motifs, the use of sound, the breaking of rigid synchronisation, and the disjuncture between image and sound, all play a key role... as they do in the lives of each of us².

En somme, cette « monoforme » ne permet que des variations sur une même structure rigide, comme si la vie d'un artiste était réductible à une forme précise et prédéterminée. Avec *Edvard Munch*, Watkins désire reconstituer un moment de l'histoire à sa manière, en créant une « histoire vivante » (« Living History ») qui propose aux spectateurs des moyens de former leur perception et leur jugement ; ce qui demeure, selon McLuhan, le rôle premier de l'art, vu comme « contre-milieu » ou « antidote » au nouveau milieu créé par les médias³.

2.3.3 Les médias et le spectateur

Enraciné dans le contexte historique et culturel des années 1960, le discours de Watkins sur les médias participe d'une critique initiée par l'École de Francfort

¹ Raoul Ruiz, *op. cit.*, p. 15.

² Peter Watkins, *Self-Interview by Peter Watkins on the Making of Edvard Munch*, p. 13.

³ Marshall McLuhan, *op. cit.*, p. 12.

depuis les années 1930 avec entre autres Adorno, Marcuse et Benjamin; et telle que développée en Angleterre à la fin des années 1950 avec Raymond Williams et Richard Hoggart, notamment. Champ d'étude en pleine effervescence au début des années 1970, au moment du tournage et de la sortie d'*Edvard Munch*, ce qu'on a plus tard appelé les « cultural studies » font preuve de la même méfiance que Watkins face à une forme de savoir figée, voire académique. De façon générale, elles s'attachent à décrire les divers effets de la culture. Le terme culture est ici entendu au sens d'un tout englobant plusieurs champs d'étude : anthropologie, études des médias, ethnographie, études féministes, sociologie et sociolinguistique, etc.. Les « cultural studies » se penchent sur l'influence du marché mondial et des conditions capitalistes de production sur les produits culturels et sur l'authenticité de la culture, incluant l'art populaire¹. Leur projet est de décrire et de reconstituer en une étude concrète les formes sociales par lesquelles l'être humain vit et devient conscient: « [...] cultural studies is about the historical forms of consciousness or subjectivity, or the subjective forms we live by, or, in a rather perilous compression, perhaps a reduction, the subjective side of social relations.² » Il s'agit de questionner ces formes, de faire le lien entre elles, en se préservant d'adopter une attitude réductrice ou dogmatique.

Partie intégrante de cette mouvance historique et culturelle, Marshall McLuhan aborde les effets psychiques et sociaux des médias sur les individus et critique, entre autres, ce qu'il appelle les « médias chauds ». Dans *Pour comprendre les média: ces prolongements technologiques de l'homme*, paru en 1964, il explique que les médias chauds créent un état d'engourdissement chez le spectateur, puisqu'ils lui demandent très peu de participation et qu'ils le gavent sans que celui-ci ait à faire le moindre effort intellectuel. Pour leur part, les médias froids nécessitent l'immersion du spectateur en en faisant un récepteur actif. McLuhan donne l'exemple de l'aphorisme,

1 Richard Johnson, « What is Cultural Studies Anyway? » *Social Text*, no.16, (hiver 86-87), p. 54.

2 *Ibid.*, p. 43.

qui serait un média froid parce que sa nature elliptique incite le lecteur à réfléchir et à en trouver le sens en partie dissimulé¹. Semblable aux médias chauds par son effet, en ce sens qu'elle agit, comme la technologie, au niveau des rapports de sens et des modèles de perception qu'elle change petit à petit « sans rencontrer la moindre résistance² », la « monoforme » neutralise la participation du spectateur qui devient convaincu qu'il n'existe qu'une seule façon de lui présenter de l'information.

L'identification par Watkins des effets insidieux des médias et de la « monoforme » sur les spectateurs rejoint un des objectifs des « cultural studies » dans les années 1970, qui tenait dans la reconnaissance des formes de pouvoir associées au savoir. Dans cette perspective, les « cultural studies » ont beaucoup questionné le rapport de l'art à la société en relevant le fait, notamment, que les productions culturelles adoptent une forme adaptée à la conjoncture capitaliste³. L'horloge universelle et la « monoforme » constituent de bons exemples des lois du marché auxquelles les produits culturels doivent se soumettre pour être diffuser. La durée et la forme des œuvres dépendent des diktats du capitalisme, tout comme leur contenu par ailleurs, car suivant la célèbre formule de McLuhan, « le message, c'est le médium⁴ ». Ainsi, et puisque les médias sont la source de nouvelles formes de perceptions, l'art doit s'en exclure s'il désire continuer de les critiquer et de faire réagir le spectateur⁵. Guy Debord, pour qui la société du spectacle découle du « règne autocratique de l'économie marchande ayant accédé à un statut de souveraineté irresponsable⁶ [...] », décrit en ces termes la torpeur dont l'art se doit d'extraire le citoyen-spectateur :

¹ Marshall McLuhan, *op. cit.*, p. 49.

² Marshall McLuhan, *op. cit.*, p. 35.

³ Richard Johnson, *op. cit.*, p. 47.

⁴ Marshall McLuhan, *op. cit.*, p. 23-38.

⁵ Marshall McLuhan, *op. cit.*, p. 10.

⁶ Guy Debord, *op. cit.*, p. 14.

[P]lus il contemple, moins il vit ; plus il accepte de se reconnaître dans les images dominantes du besoin, moins il comprend sa propre existence et son propre désir. L'extériorité du spectacle par rapport à l'homme agissant apparaît en ce que ses propres gestes ne sont plus à lui, mais à un autre qui les lui représente. C'est pourquoi le spectateur ne se sent chez lui nulle part, car le spectacle est partout¹.

Si Watkins désire arracher le spectateur à cette passivité malsaine et insidieuse, c'est en mettant en rapport processus créatif et manipulation médiatique à l'intérieur de ses films. À l'instar de Pasolini qui proposait, avec *L'Évangile selon Saint Matthieu*, une lecture de l'évangile « prête à se remettre en question² », Watkins cherche à interroger sa propre manière de transmettre de l'information, en se gardant, prétend-il, d'imposer sa vision, unique et subjective, d'un artiste ou d'un événement. Il veut que son œuvre provoque une pluralité de réactions et de points de vue chez les spectateurs : « Si six personnes le voient [*Edvard Munch*], leurs six réactions doivent être totalement différentes³ ». Néanmoins, il existe un écart certain entre ce que prône Watkins, en tant qu'auteur historique abordant les préoccupations éthiques et esthétiques liées à son travail, et ce qui ressort de ses films comme tels. Par exemple, des films comme *Punishment Park* ou *Privilege* véhiculent des messages univoques à ce point dénué de nuances qu'ils ne peuvent camoufler la vision subjective de Watkins qui, au moins dans le cas de ces deux films, semble à des lieux d'interroger sa méthode et de vouloir provoquer des réactions multiples. Bien que nous considérions l'auteur historique comme partie intégrante de l'instance narrative d'*Edvard Munch*, rappelons que son discours n'est attribuable qu'à lui seul et que les autres composantes de l'instance narrative (le méga-narrateur, l'auteur construit et le narrateur explicite) n'y font pas nécessairement écho. Il faut donc nous distancier quelque peu du discours de l'auteur historique si l'on veut cerner la véritable nature de l'instance narrative.

¹ *Ibid.*, p. 31.

² Piero Spila, *op. cit.*, p. 47.

³ Cyril Béghin, Hubert Damish, J.-M. Frodon et J.-P. Rehm, *op. cit.*, p. 82.

Ceci étant dit, la méthode de Watkins, rappelant à certains égards la théorie de la distanciation de Bertolt Brecht, vise à briser l'illusion de réalité en incitant le spectateur à une participation active et à une prise de conscience vis-à-vis de ce qu'on lui présente :

Tous ces processus techniques servent à toucher le public plus directement. À l'écran, on voit la sœur de Munch. Mais en même temps ce n'est pas elle. C'est Inge, et c'est une représentation. Cette distance aide le public à réfléchir à d'autres moments, les actualités télévisées par exemple, où il est à l'inverse pris par la représentation alors qu'il s'agit de la réalité.¹

Dans un article consacré aux « cultural studies », Richard Johnson préconise une manière plus libre d'écrire l'Histoire ; manière qui favoriserait davantage la réflexion que cherche à déclencher l'œuvre de Watkins et que Johnson décrit comme : « [...] that combination of dense description, complex explanation and subjective even romantic evocation, which I find in the best historical writing² ». Le cinéma de Watkins, dont on dit souvent qu'il mélange les genres, correspond en quelque sorte à ce que prône Johnson, puisqu'il procède autant d'une grande rigueur sur le plan de l'information que de l'exacerbation d'une subjectivité créatrice allant à l'encontre de l'uniformité engendrée par les conditions capitalistes de production. En voulant représenter la réalité de façon critique et en s'opposant au conformisme imposé par les médias, l'œuvre du cinéaste remplit le rôle de radar ou de prophète que lui attribue McLuhan. Selon ce dernier, l'artiste doit user de son acuité et de son intuition pour créer des œuvres qui éclairent et guident ses semblables. De fait, l'œuvre de Watkins inviterait les spectateurs qui veulent percevoir et comprendre divers moments de l'Histoire à se doter d'un regard lucide allant au-delà de ce que veulent bien montrer les médias et la société marchande.

¹ *Ibid.*, p. 84.

² Richard Johnson, *op. cit.*, p. 42-43.

À la lumière de ces considérations, l'hypothèse de Jordi Vidal apparaît juste. Dans un article consacré à *Edvard Munch*, il affirme que le genre filmique dont Watkins serait l'initiateur aurait pour proposition théorique la réconciliation de Theodor Adorno et Walter Benjamin concernant le statut et la place de l'œuvre d'art.

[...] Mais si, pour Benjamin, le tirage de copies rendait obsolète le culte de l'original et condamnait le fétichisme de l'art pour l'art, accordant au public de masse du cinéma une capacité d'action collective, pour Adorno, toute médiatisation dévalorisait l'activité artistique et transformait l'œuvre d'art en simple chose marchande.[...] À la lucidité d'Adorno qui devient vite dogmatique en identifiant masse et massification, s'oppose la géniale erreur de jugement de Benjamin qui nous restitue intacte notre collective capacité de création¹.

Adorno s'intéressait presque uniquement aux œuvres d'art modernes et d'avant-garde. Il croyait que seules les œuvres abstraites, ou non réalistes, n'offrant pas une représentation directe de la société, pouvaient faire une réelle critique de celle-ci et échapper à la réification et à la soumission à la société mercantile. Benjamin, quant à lui, considérait les œuvres d'art, quelles qu'elles soient, comme des expériences capables de renverser la hiérarchie des valeurs culturelles dans une société dominée par le commerce, la marchandise et la réification de tout. Le cinéma et le discours de Watkins reposent, pour leur part, sur l'idée selon laquelle le septième art est un média capable de critiquer la société et de faire réagir les citoyens, à condition bien sûr de s'arracher au joug de la « monoforme », de l'horloge universelle et de cette structure narrative standardisée décriée par le cinéaste. Quoiqu'ils s'éloignent du modèle hollywoodien dont nous avons parlé plus tôt, les films de Watkins demeurent toutefois beaucoup plus accessibles que la poésie d'un Stéphane Mallarmé par exemple, dont l'hermétisme empêche, selon Adorno, qu'elle soit considérée comme un bien marchand. Ainsi, l'œuvre du cinéaste se situerait quelque part à mi-chemin entre la pensée d'Adorno et celle de Benjamin, donnant raison à chacune quant au

¹ Jordi Vidal. 2005. « Peter Watkins : La Danse de la vie », *Positif*, no.535, p. 65-67.

statut de l'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction technique. À la fois bien de consommation et œuvre d'art, elle se voit en partie réifiée, mais toujours susceptible de questionner et de renverser la hiérarchie des valeurs culturelles.

Au fil de notre analyse, nous serons amenés à éclaircir cette conception de l'art dont nous avons dit qu'elle donne au cinéma le pouvoir d'agir sur les spectateurs pour les sortir de leur aliénation. Plus encore, la réalisation d'une biographie filmique portant sur un peintre auquel s'identifie Watkins sur les plans professionnel et personnel établit une filiation des plus intéressantes entre la peinture et le cinéma, entre l'image du peintre et celle de l'auteur et réalisateur d'*Edvard Munch*. La relation qu'entretient le narrateur explicite avec le personnage du peintre dans le film montre une première facette de cette filiation. L'interaction des sons avec les images révèle un rapport complexe entre la voix *over* du narrateur explicite, qui est nulle autre que celle de Watkins, et le corps de Munch apparaissant à l'écran.

CHAPITRE III

LA VOIX *OVER* DANS *EDVARD MUNCH*

3.1 Le narrateur explicite filmique

Le narrateur explicite est l'instance narrative filmique la plus proche du narrateur littéraire au sens traditionnel. Leur rôle est similaire puisqu'ils filtrent tous deux une histoire par leurs paroles et leurs commentaires, selon une perception qui leur est propre¹. Contrairement au méga-narrateur, le narrateur explicite s'exprime exclusivement avec des mots. Il rend la réalité telle qu'il la perçoit par un acte verbal singulier, opérant des choix paradigmatiques et syntagmatiques selon sa perspective sur les événements à raconter. Transmettant de l'information, le discours du narrateur explicite n'en est pas moins truffé de nombreuses connotations qui, prenant forme dans une combinaison unique de mots, donnent naissance à des opinions, des jugements de valeur, etc.. Le narrateur explicite filmique se manifeste au moyen de ce que Sarah Kosloff a nommé la voix *over*². Guidant le spectateur tout au long du film, la voix *over* est responsable « des énoncés oraux, [qui] véhiculent n'importe quelle portion du récit, et [qui] sont dits par un locuteur invisible situé dans un espace et un temps autres que ceux qui sont présentés simultanément par les images vues à l'écran³ ».

¹ Wayne C. Booth, « Distance et point de vue, Essai de classification », p. 100.

² Voir Sarah Kosloff. 1988. *Invisible Storytellers: voice-over narration in American fiction film*. Berkeley: University of California Press, 167 p.

³ André Gaudreault et François Jost, *op. cit.*, p. 72.

La particularité de ce narrateur en voix *over*, par rapport à son cousin littéraire, réside dans le fait que les mots qu'il emploie pour raconter ou commenter ne s'entendent jamais seuls. En effet, cette voix, tel que son nom l'indique, parle par-dessus ou au-dessus des images. On l'entend pendant que quelque chose se produit à l'écran, à travers, pour ainsi dire, ce que l'on voit. La voix *over* accompagne en tout temps, ou presque, des images auxquelles elle vient greffer un sens ; et ces images viennent à leur tour préciser le sens des paroles qu'elle prononce. Comme le fait remarquer Kosloff, le narrateur en voix *over* n'est donc pas en contrôle de son histoire de la même manière et au même degré que le narrateur littéraire, puisqu'il n'est qu'un élément narratif, quoiqu'un des plus importants, parmi plusieurs¹. La musique, le montage, l'éclairage, les effets sonores, pour ne nommer que ceux-là, participent, à divers degrés, à la narration du récit filmique. Le narrateur explicite constitue une des facettes de ce que les deux théoriciens appellent l'instance fondamentale du récit filmique et s'inscrit au même titre que les instances sur lesquelles nous nous sommes jusqu'ici arrêtés et qui forment, selon nous, l'instance narrative d'*Edvard Munch* : le méga-narrateur, l'auteur construit et l'auteur historique.

Dans une œuvre cinématographique, la narration en voix *over* influence et guide le spectateur dans sa compréhension et sa lecture des images : « [L]e texte [lu ou entendu] dirige le lecteur [ou spectateur] entre les signifiés de l'image, lui en fait éviter certains et en recevoir d'autres ; à travers un dispatching souvent subtil, il le téléguide vers un sens choisi d'avance². » Toutefois, la voix *over* n'a pas qu'une fonction narrative. Il importe, en effet, de préciser que le commentaire en voix *over*, omniprésent dans le genre documentaire, ne sert pas obligatoirement la progression narrative d'un film. La fonction du narrateur explicite et celle du commentateur

¹ Voir Sarah Kosloff, *op. cit.*, p. 43-44.

² André Gaudreault et François Jost, *op. cit.*, p. 69.

s'avèrent néanmoins similaires, au sens où tous deux donnent une lecture d'un événement et « en dégage[nt] une idée maîtresse qui, tel un titre, en résume l'action¹ ». Dans les deux cas, la voix *over* recèle un très grand pouvoir quant à la signification des images et à l'interprétation qu'en font les spectateurs, car il s'agit d'un contrôle sur l'image, peu importe que celle-ci soit orientée ou non vers une finalité narrative. À l'instar de la narration explicite, « le commentaire peut tout aussi bien porter sur le matériel signifiant du récit [...] que sur le signifié de ce récit [...], voire sur la valeur didactique, morale ou artistique du récit² ».

Dans un article portant sur les innovations narratives d'*Edvard Munch*, Kenneth Nolley souligne l'utilisation intéressante du contrepoint sonore³. La désynchronisation des images et des sons opère en effet une série de rapprochements symboliques et métaphoriques qui rendent bien la complexité du rapport de Munch à son époque et à son entourage. Évocatrice et sensuelle, la piste sonore d'*Edvard Munch* conjugue des respirations râlantes et des toux creuses à des pleurs, des grattements et des coups de pinceau sur la toile, des chuchotements, des applaudissements, des rires de foule et celui de Mme Heiberg (la maîtresse de Munch), des oiseaux, la voix paternelle (celle de Hans Jaeger, père spirituel de Munch, et celle de son vrai père), le leitmotiv d'un air de piano, etc.. Un réseau de connexions possibles s'établit entre ce que nous entendons et ce que nous voyons. On entend notamment la voix paternelle réprimander Munch enfant, alors qu'à l'image, on le voit, adulte, embrasser une femme ; ce qui évoque un sentiment de culpabilité en ce qui a trait au désir sexuel. Une autre séquence montre la famille Munch soupant, alors que la voix de Hans Jaeger se fait entendre, enterrant bientôt les paroles du père. Ce procédé met en lumière le conflit intérieur du peintre, déchiré

¹ Jean Châteauvert. 1996. *Des mots à l'image. La voix over au cinéma*. Québec : Nuit blanche éditeur, p. 167.

² *Ibid.*, p. 147-148.

³ Kenneth Nolley, *op. cit.*, p. 110.

entre sa famille et son attachement aux intellectuels de la « Kristiania Bohème » dont Jaeger est en quelque sorte le chef. La tension constante entre le son et l'image oblige donc le spectateur à assimiler des stimuli sonores et visuels différents, donnés pourtant simultanément¹.

3.1.1 L'audiovision

Cette dernière assertion, bien qu'elle soit vraie dans le cas qui nous occupe, pourrait s'appliquer au rapport son/image au cinéma en général. Noël Burch parle d'ailleurs de l'opposition du son et de l'image comme de la dialectique fondamentale du cinéma². Le cinéma fonctionne grâce à cet amalgame de présences visuelles et sonores que Michel Chion a pour sa part nommé « l'audiovision ». Les écrits de Chion se basent sur l'idée selon laquelle on ne voit pas les images, on les 'audiovoit'. Alors que le spectateur croit que la signification qu'il tire d'un plan ou d'une séquence se dégage tout naturellement de ses composantes visuelles, sa perception se trouve en réalité influencée par le son. C'est pourquoi il s'agit « d'audiovoir », car la compréhension d'une image se fait toujours en fonction du son qui l'accompagne. Ainsi, l'audiovision sera définie comme

[...] le type de perception propre au cinéma et à la télévision, mais souvent aussi vécu in situ, dans lequel l'image est le foyer conscient de l'attention, mais où le son apporte à tout moment une série d'effets, de sensations, de significations qui, par un phénomène de projection, sont portés au compte de l'image et semblent se dégager naturellement de celle-ci³.

Le théoricien nomme « valeur ajoutée » ce phénomène qui amène le spectateur à projeter dans l'image ce qu'elle ne contient pas a priori. En outre, le son agit sur notre perception en s'insinuant la plupart du temps sans que nous puissions en reconnaître les multiples composantes et attribuer à celles-ci les impressions et les significations

¹ Kenneth Nolley, *op. cit.*, p. 111.

² Noël Burch. 1969. *Praxis du cinéma*. Paris : Gallimard, p. 132.

³ Michel Chion. 1998. *Le Son*. Paris: Nathan, p. 220.

qu'elles génèrent. À l'opposé de l'image, territoire connu délimité par le cadre, le son, insaisissable, « se répand comme un gaz¹ ». Il est partout, de façon simultanée, et sa perception est d'abord mentale; son effet, presque subliminal. C'est pourquoi Burch parle d'« espace visuel » pour ce qui a trait à l'image et de « présence sonore » pour le son, pointant ainsi sa nature éthérée².

3.1.2 Son *in*, son acousmatique

Il existe deux types de son au cinéma : celui dont on peut identifier visuellement la source, le son *in* ; et le son acousmatique qui peut être hors champ ou *off*. Chion définit l'acousmatique comme ce « que l'on entend sans voir la cause originaire du son, ou qui fait entendre des sons sans la vision de leurs causes³ ». À l'opposé du son *in*, qui appartient à la réalité que l'image évoque, le son acousmatique, qu'il soit hors champ ou *off*, appelle à l'incomplétude de l'espace cinématographique à laquelle s'intéresse Pascal Bonitzer (reprenant l'expression de Burch), entre autres choses, dans *Le Regard et la Voix*⁴. Le cadre serait ce « qui nous cache (*de la réalité*)⁵ ». Contrairement à la peinture, qui est un microcosme autonome, le cinéma n'existe pas sans son hors-champ :

Les limites de l'écran ne sont pas, comme le vocabulaire technique le laisserait parfois entendre, le cadre de l'image, mais un cache qui ne peut que démasquer une partie de la réalité. Le cadre polarise l'espace vers le dedans, tout ce que l'écran nous montre est au contraire censé se prolonger indéfiniment dans l'univers. Le cadre est centripète, l'écran centrifuge⁶.

Ainsi, l'image cinématographique tire son sens de ce qui s'y trouve et ce qui ne s'y trouve pas. Le son acousmatique n'existe donc qu'en vertu de ce rapport entre le

¹ Michel Chion. 1990. *L'audio-vision*. Paris: Nathan, p. 70.

² Noël Burch, *op. cit.*, p. 138.

³ Michel Chion, *L'audio-vision*, p. 63.

⁴ Pascal Bonitzer. 1976. *Le Regard et la voix*. coll.10/18, Paris: Union générale d'éditions, p. 12.

⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁶ André Bazin. 1959. « Peinture et Cinéma ». Chap. in *Qu'est-ce que le cinéma ? Le cinéma et les autres arts*. Paris: Éditions du Cerf, p. 128.

champ et le hors-champ, dans cette combinaison de l'image et du son, de la vision et de l'audition, qui est le propre du septième art.

Quant à lui, le son hors champ ne l'est que par rapport à l'image qui ne montre pas sa source ou sa cause. On différenciera dès lors le son hors champ, qui ne s'avère acousmatique que relativement à ce qui est montré dans le plan et dont la source est invisible à un moment donné, de façon temporaire ou définitive, du son *off*, dont la source, en plus d'être absente de l'image, est non-diégétique. La source du son *off* se cache pour ainsi dire de façon permanente et assumée, en plus de se situer dans un lieu et un temps autres que ceux du récit filmique. Ainsi, le son *off* possède encore plus de pouvoir quant à la signification des images, car il les gouverne sans égard à la diégèse, depuis un lieu et un temps non-identifiés qui accroissent sa puissance d'évocation. Burch affirme à cet égard que la puissance évocatrice du son a davantage à voir avec l'espace *off* et à tout ce qui s'y rapporte qu'à la nature du son lui-même :

[U]n regard « off » est également très évocateur. Il ne nous semble pas que cette notion [la puissance évocatrice du son] soit nécessairement liée à la nature du son en soi, bien qu'il soit évident que dans le cinéma parlant, l'espace « off » vit beaucoup à travers le son¹.

Située dans l'espace *off*, la voix *over* du narrateur filmique possède en plus des caractéristiques qui lui permettent de doter l'image du sens voulu sans rencontrer la moindre résistance:

Lack of body, anonymity, indeterminable time and place of narrating, immunity to criticism, and 'radical otherness with respect to the diegesis': these are the inherent qualities credited with endowing the narrator with power and pretensions to truth².

¹ Noël Burch, *op. cit.*, p. 133-134.

² Sarah Kosloff, *op. cit.*, p. 96.

En quelque sorte inattaquable, la voix *over* se situe à la fois dans ce non-lieu que constitue l'espace extradiégétique, et dans celui de l'espace hors champ, ce « [l]ieu du potentiel, du virtuel, mais aussi de la disparition et de l'évanouissement ; lieu du futur et du passé, bien avant d'être celui du présent¹ ».

3.1.3 Verbo-centrisme, voco-centrisme

Le son, et particulièrement la voix, ont été aussi bien perçus comme ce qui trompe et dissimule que ce qui révèle et dévoile. À la fois familière et mystérieuse, intime et immatérielle, la voix, génératrice ou destructrice, attire, égare, entraîne, séduit, mène à la perte². Elle est « le son qui nous remplit en provenant de nous³ ». Il n'est dès lors pas surprenant que, avant même qu'il ne soit parlant, le cinéma, mythe en lui-même, tenant du double, du phantasme, du miroir et du rêve⁴, ait entretenu un rapport étroit avec la voix et la parole. Le bonimenteur, à l'époque du muet, permettait au récit filmique de prendre une expansion considérable, alors que le silence des images paraissait insupportable au public⁵. Devenu parlant, le cinéma s'est métamorphosé en fonction des possibilités narratives et esthétiques offertes par la présence, à même le récit filmique, de la voix, des paroles, et plus particulièrement, des dialogues. Les façons de filmer se sont adaptées aux dialogues qui sont alors devenus prépondérants⁶. Le mot grec '*phone*' signifie par ailleurs '*voix*'⁷, ce qui est révélateur quant à la prédominance de la voix sur les autres sons, mais aussi quant à la métamorphose considérable du cinéma que produit son enregistrement.

¹ Jacques Aumont. 1989. *L'œil interminable, Cinéma et Peinture*. Toulouse: Librairie Séguier p. 30.

² Voir Michel Chion, *Le Son*, p. 133-134.

³ Michel Chion, *L'audio-vision*, p. 70.

⁴ Jean Baudrillard. 1981. *Simulacres et simulation*. Paris : Galilée, p. 79.

⁵ Noël Burch, *op. cit.*, p. 132.

⁶ Voir Alain Masson. 1989. *L'Image et la parole, L'avènement du cinéma parlant*. Paris: La Différence, 295 p.

⁷ Michel Chion, *Le Son*, p. 70-71.

Cette forme classique du cinéma parlant, fixée à la fin des années 1930 et encore répandue de nos jours, Chion la qualifie de verbo-centrée. Le verbo-centrisme, au cinéma, mais aussi à la télévision, fait des dialogues l'élément central de la piste sonore. Ceux-ci doivent être en tout temps intelligibles, peu importe qu'un personnage chuchote ou parle d'un lieu éloigné. Le cinéma verbo-centriste place ainsi la parole au centre de l'attention « mais sans en avoir l'air¹ », car il s'adapte à la nature de l'être humain dont l'oreille est attirée par la voix. Saisir et distinguer toutes les paroles prononcées semblent donc aller de soi au cinéma, alors qu'il n'en va pas de même dans la réalité. Ceci étant dit, le cinéma est avant tout, nous l'aurons compris, voco-centriste, car si « la présence d'un corps structure l'espace qui le contient [...], la présence d'une voix humaine structure l'espace sonore qui la contient² ». De la même façon, dans un ensemble visuel donné (en l'occurrence le cadre au cinéma), l'œil se pose de façon naturelle sur le corps humain, l'oreille, à travers tout ce qu'elle entend, écoute d'abord la voix. C'est pour cette raison que le rôle de la voix *over* est si important dans tout film parlant, car elle est omniprésente dans un cinéma centré sur le verbe ; elle est celle qui parle non seulement par-dessus les images, mais par-dessus toutes les autres voix. Son influence sur les images dépasse largement ses interventions ponctuelles, car elle s'impose quelque part au-delà du récit audiovisuel orchestré par le méga-narrateur; le rapport de proximité de la voix « avec l'âme, avec l'ombre, avec le double, avec ces répliques insubstantielles du corps³ [...] » ayant sans doute à voir avec son omniprésence.

3.2 La voix *over* dans *Edvard Munch*

Il s'agit maintenant de voir de quelle façon la présence du narrateur explicite, par le biais de la voix *over*, s'inscrit dans le film qui nous intéresse et comment les

¹ Michel Chion. 2003. *Un Art sonore, le cinéma: histoire, esthétique, poétique*. Paris: Les Cahiers du cinéma, p. 70.

² Michel Chion. 1982. *La Voix au cinéma*, Paris: Éditions de l'étoile-Cahiers du cinéma, p. 15.

³ *Ibid.*, p. 45.

images s'ancrent à son discours. D'emblée, sa présence contribue à accroître la croyance spectatorielle à la véracité des informations que le film transmet. *Edvard Munch* présente plusieurs similarités avec les genres hybrides que sont notamment le docufiction et le documentaire joué. Comme eux, il utilise et questionne les conventions de la représentation du réel à l'écran. En ce sens, la présence de la voix *over* peut être perçue comme un emprunt au genre documentaire ayant pour effet de légitimer le discours tenu sur le peintre par le film : « [...] semi-documentaries rely on the voice not only for expository information but also for documentary authenticity and authority¹. » Une certaine neutralité de ton fait en sorte que la voix *over* semble parler au nom de tous et du gros bon sens ; ce qui porte le spectateur à lui reconnaître, de façon spontanée et sans trop se poser de question, une forte crédibilité. La voix *over* donne l'impression d'avoir pour fonction l'édification des spectateurs par l'enseignement de l'histoire et de ses grands hommes², car elle se pose en maître ou à tout le moins en observateur³, avec ce que ces termes supposent d'objectivité et d'autorité.

Dans les actualités, reportages ou documentaires, la voix *off* anonyme ne pose pas question, elle est celle du « bon sens » et des images reçues (comme on dit « idées reçues »). Elle est la voix du guide, du professeur, du média, de la raison, de la nation. Didactique et politique, elle domine l'événement, ordonne la vision. Elle se situe et situe le spectateur au dessus de la mêlée. Elle est le point de vue de la tour de contrôle. Tout en relatant l'événement, elle en tient le spectateur à distance⁴ [...].

L'assimilation de la voix *over* à une voix du savoir⁵ résulte du fait qu'elle respecte certaines conventions quant à sa matérialité et à la formulation de l'information. L'objectivité qu'on lui suppose, cette distance qui fait en sorte que « ce

¹ Sarah Kosloff, *op. cit.*, p. 74.

² Voir Jean Châteauevert, *op. cit.*, p. 165-166.

³ François Niney. 2002. *L'Épreuve du réel à l'écran, Essai sur le principe de réalité documentaire*. 2e édition, Bruxelles: De Boeck, p. 99.

⁴ Voir *ibid.*, p. 100.

⁵ Voir Pascal Bonitzer, *Le Regard et la voix*, p. 29.

qui parle » semble être la voix d'un genre de service public anonyme ou de l'information en général¹ a beaucoup à voir avec les spécificités matérielles de la voix *over*. Car il existe bien « [des] caractéristiques qu'on demande à une voix pour remplir telle ou telle fonction au sein d'un film² » et ces paramètres sont déterminants dans notre perception d'un locuteur et de son discours. Jean Châteauevert compte au nombre de six les caractéristiques matérielles de la voix: le grain, le timbre, la durée, la spatialisation, le rythme et le volume³. Celles de la voix *over* d'*Edvard Munch* visent surtout à établir « l'assurance et la légitimité du locuteur⁴ » en la dépersonnalisant et en gommant tout ce qui pourrait l'attacher à une instance spécifique (le narrateur explicite) et à un individu en particulier (l'auteur historique et réalisateur Peter Watkins). Il s'agit d'une voix masculine dont le timbre et le grain évoquent sérieux et maturité. « Véritable mine d'informations sur l'individu⁵ », le grain de cette voix est celui d'un locuteur posé et rationnel possédant une certaine éducation. Son volume n'est ni trop fort, ni trop faible et son timbre n'est ni trop haut ni trop bas. Comme la plupart des voix *over*, sa matérialité supprime tout indice quant à sa situation spatiale. D'un débit régulier, elle guide les spectateurs du début à la fin d'une façon didactique qui rappelle les commentaires qu'on entend dans les documentaires produits par la B.B.C. où Watkins a fait ses premières armes. Il s'agit donc d'une voix que le spectateur ne remarque pas et qui lui permet de se concentrer sur l'information qu'elle transmet, sur le dit plutôt que le dire. Enfin, dans la version que le cinéaste considère comme l'originale⁶, la voix *over* est celle de Peter Watkins, marquée bien sûr par un accent britannique, alors que les personnages s'expriment en

¹ *Ibid.*, p. 35-36.

² Jean Châteauevert, « Il faut trouver la voix », *Cinémas*, Montréal, 3, 1 (automne 1992), p. 66.

³ Voir *ibid.*, p. 66-68.

⁴ *Ibid.*, p. 71.

⁵ *Ibid.*, p. 67.

⁶ Correspondance personnelle avec le cinéaste (courriel en date du 1^{er} décembre 2006). La version en question est celle sur laquelle porte ce mémoire : Watkins, Peter. 1976. *Edvard Munch*, 174 min., Norvège-Suède : NRK et STV.

norvégien. Leurs propos sont traduits en anglais par le biais des sous-titres. Cette particularité renforce le statut d'observateur objectif attribué à la voix *over* ; le commentaire fait usage de cette langue universelle qu'est l'anglais, à distance d'une autre dite « locale ». La voix *over* apparaît dès lors comme une médiatrice universelle entre le monde et la réalité d'un peuple, d'une culture spécifique et restreinte. Cela renforce son statut d'autorité et incite le spectateur à lui faire confiance.

Or dissimulée sous cette matérialité convenue, « quelle est [...] cette voix qui reprend à *son* compte et dans son langage¹ » l'histoire du peintre norvégien? Bien sûr, elle n'est pas qu'une sorte de canal que traverse l'information sans en sortir modifiée ou déformée comme ses spécificités matérielles le laissent croire. « Nommer, c'est toujours dicter le sens². » La voix *over* dicte, par ses paroles, le bon niveau de perception des images, celui instruit par l'instance narrative, choisi par le créateur de l'œuvre, assuré par l'autorité du film. Aussi, même si la matérialité de la voix *over* camoufle l'identité du sujet parlant en respectant certains paramètres auxquels le spectateur est habitué, il n'en demeure pas moins qu'elle renvoie à quelqu'un en particulier et, en définitive, à une instance narrative singulière³. Cette instance organise la diégèse selon une perspective qui lui est propre et qui a beaucoup à voir avec l'auteur historique Peter Watkins, comme nous l'avons vu. Nous en voulons pour exemple l'affirmation suivante qui témoigne d'une approche singulière du contexte sociopolitique dans lequel a évolué Munch, approche marxisante s'il en est une, et qui contamine la neutralité supposée de la voix *over*.

The Promenade upon the Karl Johan begins at approximately 2 in the afternoon. Music is played by a military band. The social system supported by the Christiana middle class exists with a national budget of 41.6 million krona, under a criminal code which dates from the 1840's. It has no sickness

¹ Pascal Bonitzer, *Le Regard et la voix*, p. 35.

² Jean Châteauneuf, *Des mots à l'image. La voix over au cinéma*, p. 167.

³ Sarah Kosloff, *op. cit.*, p. 74.

benefit, no old age insurance, state legalized prostitution organised specifically for the middle class and still no reform against the labour of children in factories. The Promenade upon the Karl Johan last approximately 1 hour.

La mise en parallèle de la promenade récréative des bourgeois avec les lacunes de la société norvégienne, laquelle n'a toujours pas à l'époque de loi contre l'exploitation des enfants dans les manufactures, est le fait d'une instance narrative singulière et surtout, d'un discours dont le point de vue idéologique suppose un jugement de valeur. Comme nous l'avons vu au chapitre deux, l'auteur historique et réalisateur Watkins est préoccupé par l'écart entre les différentes classes sociales ainsi que par le sort réservé aux travailleurs et à la masse en général. Ainsi, malgré une voix *over* aux caractéristiques matérielles conventionnelles, et en dépit d'une rigueur certaine dans la transmission et la formulation de l'information (la plupart des informations données sur Munch et son époque sont justes et vérifiables), des jugements de valeur, ou des prises de position idéologiques, se font jour à travers la narration explicite du film. Le contexte sociopolitique prend une dimension dont l'œuvre de Munch, centrée sur l'expérience individuelle, ne témoigne pas au premier chef. Plusieurs des interventions du narrateur explicite s'attachent à décrire les conditions sociales et politiques des enfants, des pauvres, des femmes (notamment des prostituées) et des artistes. Plus encore, la voix *over* mentionne la parution d'œuvres (*Le Capital* de Marx entre autres) qui sont directement liées à la pensée de Watkins-auteur historique et réalisateur d'*Edvard Munch*. La voix *over* porte ainsi, au même titre que les autres composantes de l'instance narrative, le sens moral et idéologique de l'œuvre¹. Elle constitue même l'un des plus grands vecteurs de subjectivité dans le film, car le texte et la parole insufflent à l'image des signifiés seconds.

¹ Sarah Kosloff, *op. cit.*, p. 80.

[L]'image n'illustre plus la parole ; c'est la parole qui, structurellement, est parasite de l'image [...] dans le rapport actuel, l'image ne vient pas éclaircir ou « réaliser » la parole ; c'est la parole qui vient sublimer, pathétiser ou rationaliser l'image [...] autrefois, l'image illustrait le texte (le rendait plus clair) ; aujourd'hui, le texte alourdit l'image, la grève d'une culture, d'une morale, d'une imagination¹ [...].

Derrière cette voix qui tente de dissimuler le sujet locuteur, derrière cette voix qui semble « produire l'évidence pour tous² », il s'agit donc toujours et encore de Watkins qui parle, tout à la fois auteur historique, auteur construit, méga-narrateur et narrateur explicite.

Au cinéma, la parole s'incarne dès qu'elle est prononcée³. S'il y a parole, il y a obligatoirement voix et locuteur ; ce qui n'est pas le cas en littérature. Même si on tente d'en effacer le plus possible les particularités, et c'est le cas de la voix *over* d'*Edvard Munch*, elle fait toujours entendre un corps⁴. Cette voix *over* qui n'est jamais tout à fait désincarnée, sans toutefois être vraiment marquée, c'est celle de Peter Watkins⁵. Le cinéaste a choisi de narrer lui-même son film. Cette voix mature et sérieuse dont on disait qu'elle était garante, pour le spectateur, de la crédibilité du discours du film sur le peintre, revêt une nouvelle signification à partir du moment où elle perd son anonymat : « [...] the casting of the narrator and the viewer's knowledge about this casting also influence perceptions of the voice-over's role⁶ ». En plus d'être, sur le plan théorique, la voix du narrateur explicite, celle du « Storyteller » telle que définie par Kosloff et celle de l'auteur du film, elle est aussi la voix du réalisateur au sens propre. Si certains réalisateurs, tels que Woody Allen ou François Truffaut, ponctuent leurs films de leurs propres interventions, produisant

¹ Roland Barthes. 1982. *L'obvie et l'obtus*. Paris: Seuil, p. 18-19.

² François Niney, *op. cit.*, p. 95.

³ André Gaudreault et François Jost, *op. cit.*, p. 72.

⁴ Citant R. Barthes, François Jost, *Un Monde à notre image. Énonciation, Cinéma, Télévision*, p. 99.

⁵ Correspondance personnelle avec le réalisateur (courriel en date du 1^{er} décembre 2006).

⁶ Sarah Kosloff, *op. cit.*, p. 75.

ainsi un effet de signature, Watkins, pour sa part, masque sa voix qu'il s'applique à rendre aussi anonyme que la majorité des voix *over* entendues dans les documentaires. Cette dissimulation est d'autant plus réussie que sa voix est moins connue que celle d'Allen ou de Truffaut qui sont des voix « autoriales », au sens où elles sont reconnues par les spectateurs et ont « une valeur et une portée propres à l'auteur¹ ». Au contraire, la voix *over* d'*Edvard Munch* neutralise ses caractéristiques matérielles afin que l'attention soit portée sur l'objet du discours, le peintre Edvard Munch et son époque, plutôt que sur le sujet locuteur, le réalisateur Peter Watkins. Cependant, même camouflée, la présence du sujet locuteur demeure indéniable, de même que son désir, et son refus tout à la fois, d'ubiquité. C'est pourquoi nous dirons que la voix *over* est partagée entre une voix d'auteur (c'est-à-dire le récit intersubjectif des images) et une voix désincarnée, celle du speaker, semblant toujours commenter « objectivement » des images qui se déroulent à distance².

3.2.1 Le couple muet/parlant, présent/absent

Ainsi, narrer lui-même son film permet au cinéaste de « s'exposer en se cachant³ », de révéler et de dissimuler des aspects de sa vie personnelle et professionnelle dans l'œuvre et la biographie du peintre. Cela est en partie possible grâce au mutisme partiel du personnage de Munch. En effet, celui-ci n'est jamais interrogé de façon frontale comme les autres qui s'expriment lors des entrevues filmiques. Il dialogue avec les autres, mais « n'accorde » aucune entrevue. Ici, « [t]he question of silence [...] becomes as crucial as the question of voice; 'who does not speak' is as revealing as 'who speaks'⁴ ». Le mutisme partiel de Munch joue un rôle clé dans l'établissement d'un rapport particulier entre celui-ci et la voix *over*. Sur le

¹ Jean Châteauvert, « Il faut trouver la voix », p. 75-76. Notons que Truffaut et Allen sont aussi tous deux acteurs ; ce qui rend leurs voix encore plus reconnaissables (et d'autant plus singulières en raison de leurs caractéristiques matérielles inimitables).

² François Niney, *op. cit.*, p. 112.

³ Laurent Roth, 1996. « La voix aveugle : filmer seul », *Les Cahiers du cinéma*, no. 508, p. 36.

⁴ Citant Susan Lanser, Sarah Kosloff, *op. cit.*, p. 99.

plan sonore, cette dernière complète et définit le personnage du peintre ; et l'inverse est aussi vrai, car le narrateur explicite et sa voix perdent et gagnent leur identité dans leur rapport au personnage muet : « Le mutisme pourrait être dit corollaire et condition de la parole, comme la mort est condition et corollaire de la vie¹. » La voix *over* parle pour ainsi dire à la place du muet, tandis que, dépourvue de corps visible, elle s'incarne en lui. Si la voix *over*, comme nous l'avons dit, est une instance qui est « supposée savoir », « c'est forcément pour quelqu'un, qui ne parlera pas² », en l'occurrence Munch.

Puisqu'elle appartient manifestement à Watkins, la voix *over* devient une voix marquée ; elle n'est plus seulement sujet, mais objet, au même titre que le peintre sur lequel se construit son discours : « De sujet, de celui qui a pour fonction de professer un discours, d'agir par sa voix, le locuteur à la voix marquée devient un *objet*, c'est-à-dire quelque chose qu'on observe, qu'on met à distance pour l'examiner³ ». Mais cette voix marquée devient objet de discours uniquement à partir du moment où on sait qu'elle est la voix de l'auteur du film ; non pas parce que, comme c'est le cas de celles d'un Allen ou d'un Truffaut, elles laissent entendre leur matérialité. Si « rencontrer le corps de la voix [...], c'est rencontrer avec sa division le sujet de cette voix, le sujet déchu au rang d'objet⁴ », on rencontre ici le sujet Watkins dans le personnage qu'il a construit, et qu'il investit de sa voix comme il colore tout le film de sa présence. La voix *over*, en se superposant à l'image d'un Munch partiellement muet, permet de fait à Watkins de disséminer sa présence dans la biographie du peintre tout en demeurant dissimulé. Laurent Roth prétend à cet égard que la plupart des films qui ressortissent au « cinéma du réel », – et il est aisé de placer *Edvard Munch* dans cette catégorie, – portent les stigmates de cette irréconciliable inscription

¹ Michel Chion, *La Voix au cinéma*, p. 84.

² Pascal Bonitzer, *Le Regard et la voix*, p. 33.

³ Jean Châteauevert, « Il faut trouver la voix », p. 74.

⁴ Pascal Bonitzer, *Le Regard et la voix*, p. 42-43.

autobiographique qu'est la présence de la voix du cinéaste dans son propre film¹. Ceci dit, il s'agira maintenant de considérer le premier objet de discours, le personnage de Munch, dans sa relation avec un second objet de discours, la voix *over* de Watkins. Watkins, présent au son et absent à l'image, et Munch, présent à l'image et absent au son, forment les deux faces indissociables d'une même entité dont le fonctionnement rappelle, à certains égards, celui de l'interface :

Réglant et ajustant les phases de distanciation et d'implication, l'interface semble à ce titre comparable à une partition réactive, qui scande la relation et orchestre les permutations d'état entre ces deux pôles opposés que constituent l'action et l'observation².

Le rapport entre le peintre et le cinéaste, tel qu'exprimé ici par la conjonction de la voix *over* et du personnage de Munch, constitue le lieu d'une médiation entre le sujet et l'objet qui, interchangeables, s'interconditionnent. En ce sens, le visage masqué composé du cinéaste et du peintre redéfinit, comme l'interface, les rôles de sujet et d'objet de discours et les rend tous deux également actifs, interactifs.

Munch trouve sa place en tant que sujet de discours en cela que le langage cinématographique d'*Edvard Munch* procède aussi bien de son esthétique et de ses idées sur l'art et le réel que de celles de Watkins. Par exemple, ces propos tirés du journal intime de l'artiste correspondent parfaitement aux postulats du film : « Mon intention n'est pas de reconstituer ma vie de manière précise. J'entends plutôt rechercher les forces cachées de l'existence, les exhumer, les réorganiser, les intensifier³... » Le cinéaste est en effet parti de ce type d'intention pour réaliser une œuvre qui aborde la vie du peintre non pas avec l'exhaustivité, la précision et la fidélité au réel que suppose le travail de l'historien, mais avec toute la liberté du

¹ Voir Laurent Roth, *op. cit.*, p. 36-37.

² Amato Etienne Armand, Weissberg Jean-Louis. 2003. « Le corps à l'épreuve de l'interactivité : interface, narrativité, gestualité ». In *Interfaces, Anomalie digital_arts*, n°3, sous la direction de Aktypi Madeleine, Lotz Susanna et Quinz Emanuele, HXX, p.41.

³ Reinhold Heller. 1991. *Munch*. Paris: Flammarion, p. 10.

créateur. *Edvard Munch* chevauche les catégories traditionnelles de fiction et de documentaire de la même façon que le journal intime de Munch relate des épisodes de sa vie personnelle et artistique dans un mélange de réel et de fiction¹. L'esthétique de l'œuvre de Munch, de même que ce qu'il en a été dit et ce par quoi elle est reliée à son expérience individuelle, pénètre ainsi celle du film de Watkins. C'est pourquoi nous dirons que l'entité masquée composée de Munch et de Watkins infiltre jusqu'au pouvoir de représentation du film lui-même, car le texte filmique comprend deux esthétiques imbriquées l'une dans l'autre et indiscernables l'une de l'autre.

L'instance narrative inscrit sa subjectivité dans *Edvard Munch* à la façon du peintre qui se servait, à son époque, de la matière (couleur, composition, pâte, cadrage) pour exprimer la réalité telle qu'il la percevait en tant que sujet et non pas dans un souci de fidélité. Les biographies du peintre rapportent cette obsession qu'il avait de représenter ce qu'un objet ou une situation évoquait plutôt que l'objet ou la situation en tant que tels: « Ce qu'il faut peindre n'est pas la chaise mais ce qu'on a ressenti en la voyant². » Ou encore : « Les objets devaient être dépeints « non pas tels que nous les connaissons (de façon tangible), mais tels qu'ils nous apparaissent visuellement à un moment donné³. » L'œuvre de Munch qui, en son temps, a contribué à questionner et à déplacer le rapport du réel à l'art, fait écho aux idées et à la manière de travailler de Watkins qui cherche à travers son cinéma une nouvelle façon, éloignée de la « monoforme » et de la standardisation, de représenter le réel à l'écran. Il fait donc de Munch un portrait très subjectif, se concentrant sur les aspects de la vie et de l'œuvre du peintre qui le touchent personnellement, sans égard à ce qu'on pourrait appeler la vérité historique. Il est donc impossible de rattacher tel ou tel élément esthétique du film à l'œuvre du peintre ou à celle du cinéaste, car *Edvard Munch* comprend deux langages, celui de Munch et celui de Watkins, unis dans une

¹ *Ibid.*, p. 37.

² *Ibid.*, p. 54.

³ *Ibid.*, p. 20.

intersubjectivité qui brouille et rend indistinct le sujet de l'énonciation. Comme l'affirme Ropars-Wuilleumier à propos du simulacre filmique dans *Neige Noire* d'Hubert Aquin, il s'agit ici de deux langages « à la fois impliqués et récusés par l'engrenage d'une langue unique et doublée¹ ». Munch et Watkins, objet et sujet de discours, s'imprègnent l'un de l'autre, si bien que, par et dans *Edvard Munch*, à travers la vie et l'œuvre du peintre telles que représentées par Watkins, tous deux perdent et gagnent leur identité.

La voix *over* se rapproche donc ici, à plus d'un égard, de l'acousmètre, ce « personnage invisible que crée pour l'auditeur l'écoute d'une voix acousmatique hors champ²[...] ». L'acousmètre possède une grande emprise sur le récit en raison même de son absence dans le cadre qui alimente l'imaginaire du spectateur. Son absence dans le cadre, le fait qu'il demeure dissimulé, le rend paradoxalement ubiquitaire, puisqu'il est dès lors susceptible de surgir à tout moment. C'est pourquoi Michel Chion affirme que l'acousmètre est aussi panoptique, omniscient et omnipotent ; car absent, il est partout à la fois, peut être n'importe qui et avoir regard, savoir et pouvoir sur tout. À l'instar de l'acousmètre, la voix *over* peut investir de sa présence chaque élément du film et en modifier le sens. Et parce qu'il est muet, le personnage de Munch devient lui-même un écran sur lequel le spectateur peut aisément projeter la voix *over*. Ne risquant rien de lui-même dans l'image³, le narrateur explicite occupe la figure de Munch, et sa présence, comme celle de l'acousmètre, en est d'autant plus imposante qu'il s'avance masqué, qu'il ne se montre pas ou du moins jamais directement. Voix immatérielle d'un narrateur explicite invisible, la voix *over* « symbolise [...] le double incorporel du corps, en

¹ Marie-Claire Ropars-Wuilleumier. 1990. « Le Spectateur Masqué. Essai sur la fonction du simulacre filmique dans un roman post-moderne ». Chap. In *Écraniques. Le film du texte*, Lille: Presses universitaires de Lille, p. 134.

² Michel Chion, *Un Art sonore, le cinéma: histoire, esthétique, poétique*, p. 411-412.

³ Voir Michel Chion, *La Voix au cinéma*, p. 27.

tant que ce qui cherche son lieu¹ », et qui le cherche et le trouve dans l'image ; celle de Munch, précisément. Ainsi, « [...] en tant qu'être, double, ombre de l'image ; en tant que pouvoir [...] »², la voix de Watkins s'insinue dans l'image de Munch de la même manière que l'instance narrative infiltre sa subjectivité dans tous les aspects du film.

3.2.2 Un « nous » énonciateur

L'intertitre et les premières paroles du narrateur explicite corroborent l'idée selon laquelle Munch et Watkins forment un sujet d'énonciation équivoque. Le film débute avec un intertitre où on peut lire :

The words spoken by Edvard Munch during this film, both in the dialogue and in the commentary, are taken directly from his diaries.

Superposée à cet intertitre, la voix *over* dit :

In the diaries which he is to write later in his life, Edvard Munch often refers to himself in the third person using the names [différents prénoms sont mentionnés].

On nous informe que la voix *over* citera les propos de Munch, empruntant effectivement le « je » de Munch, celui de son journal intime, mais sans préciser qu'il s'agit d'une citation. Si le spectateur ne connaît pas le journal intime du peintre et qu'il n'est pas en mesure d'en authentifier les extraits, il remarque néanmoins le glissement énonciatif de la troisième à la première personne du singulier. Par exemple, alors qu'il raconte que la maladie était omniprésente dans la famille Munch, le narrateur explicite adopte la première personne du singulier : « Illness, insanity and death are the black angels that kept watch over my cradle and accompanied me all my life. » Ailleurs, il nous apprend que Munch, toujours dans son journal, parle de lui à

¹ Michel Chion, *Le Son*, p. 135.

² Michel Chion, *La Voix au cinéma*, p. 21.

la troisième personne en utilisant des noms fictifs. En somme, le narrateur nous prévient de ce qu'il fera parler Munch sans dire qu'il s'agit de lui, – le « je » pouvant alors passer pour celui du narrateur explicite, – et que Munch se racontera dans son journal en prétendant parler d'autrui. Cela indique non seulement que « les parlers peuvent [...] devenir des masques¹ », mais aussi que rien n'empêchera le narrateur d'utiliser le « il » pour parler de lui-même.

De surcroît, puisqu'elle a recours à la fois à la première et à la troisième personne du singulier, la narration explicite d'*Edvard Munch* ne peut être raliée à l'une ou l'autre des catégories traditionnelles que sont le récit personnel ou homodiégétique et le récit impersonnel ou hétérodiégétique. De toute façon, comme le précise Genette, « [t]out récit est, explicitement ou non à la première personne, puisque son narrateur peut à tout moment se désigner lui-même par ledit pronom² » :

La distinction courante entre récit à la « première » et à la « troisième » personne opère [...] à l'intérieur de ce caractère inévitablement personnel de tout discours, selon la relation (présence ou absence) du narrateur à l'histoire qu'il raconte, « première personne » indiquant sa présence comme personnage mentionné, « troisième personne » son absence comme tel³.

La frontière se trouve brouillée entre récit hétérodiégétique et récit homodiégétique en raison de l'utilisation du « je » de Munch par le narrateur explicite qui ne s'inclut pas à proprement parler à titre de personnage dans la diégèse, mais qui se sert du « je » de Munch pour s'immiscer dans le récit tout en demeurant caché. Comme nous l'avons dit, le narrateur explicite tente d'oblitérer les traces de sa propre subjectivité en neutralisant la matérialité de la voix *over*, communiquant ainsi des informations sur le peintre de manière ostensiblement objective. Cependant, il s'approprie le « je » d'un Munch muet, assumant la subjectivité du peintre et

¹ Alain Masson, *op. cit.*, p. 212.

² Gérard Genette, *op. cit.*, p. 65.

³ *Ibid.*, p. 65-66.

l'intégrant à sa narration. Le seul « je » explicitement désigné et la seule subjectivité admise ouvertement par la narration renvoient donc à Munch. L'utilisation du « je » par Watkins, en tant qu'il désigne le peintre, révèle ainsi le rapport de dépendance qu'il entretient, en tant que sujet de discours, avec son objet. Le « je » de Munch, comme son personnage, « [...] joue un rôle de révélateur et de lieu de projection [...] »¹ et constitue pour l'instance auctoriale un autre moyen de parler de soi. Non seulement la subjectivité de l'instance narrative se manifeste (involontairement dirions-nous, car il est impossible d'y échapper) dans les mécanismes propres à l'énonciation et à la narration que nous avons expliqués, mais elle se dévoile aussi à travers le « je » de Munch qu'elle s'approprie. « C'est Je [celui de Watkins] qui doit à la fois être et ne pas être² », camouflé et affirmé par celui de Munch. De nombreux plans montrent le peintre qui fixe la caméra pendant que la voix *over* raconte tel ou tel événement de sa vie (lorsqu'il marche sur Karl Johan, quand il mange avec sa famille dans la cuisine, lorsqu'il écoute ses amis dans un café, etc.). De plus, Munch regarde souvent la caméra pendant que Watkins, qui semble littéralement parler à sa place, discourt à son sujet. En ce sens, nous dirions qu'il s'agit d'une sorte de prosopopée, car Munch parle par l'entremise de la voix *over*, et Watkins par le biais du regard de Munch qui le prend à témoin.

Toutefois, ni l'un ni l'autre ne disparaît : ils sont co-présents en tout temps, à la fois en tant qu'objet et sujet de discours. S'il est vrai, comme l'affirme Pascal Bonitzer, que « [l']image cinématographique est hantée par ce qui ne s'y trouve pas³ », le « je » de Watkins, dissimulé derrière celui de Munch, hante ici la biographie du peintre, tout comme le « je » du peintre hante la narration. De la même façon qu'il n'y a qu'un seul objet de discours dans le film, il n'y a qu'un seul sujet de l'énonciation d'*Edvard Munch*. Il prend cependant forme à la première personne du pluriel : « Ce

¹ Michel Chion, *La Voix au cinéma*, p. 89.

² Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *op. cit.*, p. 122.

³ Pascal Bonitzer, *Le Regard et la voix*, p. 11.

n'est pas un sujet qui naît, unique et singulier, mais bien un contre-sujet, multiple et pluriel ; pas de 'je' qui ne vienne de 'nous', mais qui dit 'nous' dit aussi bien 'il' que 'tu' inclus en 'je'¹. » L'emploi de la première personne du pluriel corrobore l'idée selon laquelle les informations communiquées par le film sur le peintre, et sa condition en tant qu'artiste, s'appliquent également au cinéaste, à sa posture en tant qu'artiste, à sa condition idéologique liée à sa propre époque. Aussi, Watkins cherche, en élevant la figure de Munch à un niveau exemplaire et en en faisant un véritable étalon de l'artiste malmené par la société, à élever la sienne.

La biographie de Munch devient, d'une certaine manière, celle de Watkins aussi. Toutefois, si Watkins s'intéresse et s'identifie au peintre, ce n'est pas pour construire son double, son autoportrait ou son autobiographie, mais bien pour se révéler à travers l'image du peintre. Dans la biographie, c'est la ressemblance qui fonde l'identité, ressemblance de la personne biographiée au modèle choisi. Mais « [l]e terme ultime de vérité ne peut plus être l'être-en-soi du passé [le vrai Edvard Munch], mais l'être-pour-soi manifesté dans le présent de l'énonciation² », à savoir ici la représentation du peintre par le film, le portrait de Munch tel que conçu par Watkins. L'être-pour-soi, c'est-à-dire ce que le peintre évoque pour Watkins, devient aussi une sorte d'être-soi, en ce sens où Watkins se reconnaît et se définit ; l'identité d'un sujet s'établissant dans et à travers l'autre comme nous l'avons dit à propos de l'auteur intersubjectif. La relation entre la voix *over* de Watkins et le personnage de Munch, les échanges de rôles entre sujet et objet de discours qu'elle entraîne, de même que l'énonciation à la première personne du pluriel, indiquent tous que *Edvard Munch* se trouve quelque part à mi-chemin entre la biographie et l'autobiographie. Dans l'autobiographie, ce n'est pas la ressemblance qui fonde l'identité, mais l'identité qui

¹ Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *op. cit.*, p. 128.

² Philippe Lejeune. 1975. *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil, p. 157.

fonde la ressemblance¹. Mais cette distinction devient inopérante dans le cas présent, car Watkins dépeint Munch uniquement à partir de ce qui lui ressemble et lui permet de se révéler. L'identité du peintre et du cinéaste, de même que l'image de l'artiste telle que construite par *Edvard Munch*, deviennent les deux faces d'une même entité qui transcende les concepts de biographie et d'autobiographie. Car, même si plusieurs voient le film à la fois comme une biographie explicite et une autobiographie implicite², ce n'est pas la vie de Munch en tant que telle qui intéresse Watkins, mais bien sa condition d'artiste, son rapport avec son entourage, sa recherche de vérité qui le place constamment en danger par rapport à sa famille, ses amis, le public, la critique, la postérité, etc.. Il s'agira maintenant de voir, à travers quelques aspects choisis, de quelle façon opèrent la simulation et la dissimulation, et surtout de comprendre en quoi celles-ci renvoient à la notion de masque. « Je est un autre » nous apparaîtra donc comme le point de départ de « la formation d'un récit de simulation qui détrône la forme du récit véridique³ ».

¹ *Ibid.*, p. 156-157.

² Scott MacDonald, *op. cit.*, p. 404.

³ Gilles Deleuze. 1985. *Cinéma 2. L'Image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, p. 200.

CHAPITRE IV

DÉVOILEMENT, SIMULATION ET DISSIMULATION

4.1 Un film, un masque

Mircea Eliade dit du masque qu'on le porte « tantôt pour dissimuler la personnalité (« faux visage »), tantôt pour l'exprimer et la conserver¹ ». Le masque camoufle celui qui le porte tout en lui conférant une apparence unique qui le distingue d'autrui. C'est sur cette double fonction du masque, qui consiste à cacher et à révéler à la fois, que nous porterons maintenant notre attention. Watkins, en tant qu'instance narrative complexe (personne, auteur, méga-narrateur) se dissimule derrière Munch afin de mieux se dévoiler. Attirer l'attention sur le peintre plutôt que sur lui-même lui permet de s'affirmer et de s'exprimer à l'abri des attaques ou des désaccords. À ce titre, nous verrons comment les sujets et objets de discours que sont Watkins et Munch forment une entité masquée pénétrant tous les aspects narratifs, esthétiques et biographiques d'*Edvard Munch*, et qu'ils « se réunissent [...] dans un circuit où le réel et l'imaginaire, l'actuel et le virtuel, courent l'un derrière l'autre, échangent leur rôle et deviennent indiscernables² ».

Le vrai Munch, le peintre attesté par l'histoire, se voit redéfini par la représentation qu'en propose le film. Aussi, le réel auquel prétend référer *Edvard Munch* disparaît-il au profit d'une image qui n'a plus de réalité extérieure à son propre régime de vérité. Métamorphosée en une image-temps directe, elle s'inscrit

¹ Cité dans Marco Baschera, 1998. *Théâtralité dans l'œuvre de Molière*. Tübingen, France: Gunter Narr Verlag, p. 133.

² Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 166.

dans un nouveau régime qui lui donne ses nouvelles coordonnées ; régime que Deleuze appelle cristallin et qu'il oppose au régime organique. Dans ce régime, la réalité cesse d'être présupposée par la description ; la description devient objet d'elle-même et ainsi la narration ne renvoie plus à une forme de vrai¹. Il ne demeure que des descriptions optiques et sonores pures et une narration qui tend à la falsification. À la lumière de ces considérations, nous ne rechercherons pas la prépondérance du réel ou de sa représentation, des aspects objectifs ou subjectifs du portrait de Munch par Watkins, mais nous observerons plutôt le fonctionnement d'un film-simulacre où « [t]out ce qui était vécu s'est éloigné dans la représentation² ». Les diverses stratégies de monstration et de narration dans *Edvard Munch* supposent l'idée d'un dévoilement de la vérité par le simulacre et ils seront vus comme une « puissance du faux » ruinant la délimitation de la vérité et du mensonge. Ce qui convient non seulement au réseau de doublages, de conflits, d'interactions et de contaminations entre Munch, objet du discours, et Watkins, sujet du discours³, mais aussi au rapport au réel et à la conception de l'œuvre d'art sous-entendus par la logique même du film qui nie, précisément, la coupure entre vérité et apparence⁴.

Notre concept de masque, vu comme simulacre, repose sur l'idée fondamentale de co-présence en tant que double refus ; co-présence des deux faces du masque qui se définissent et sont redéfinies dans leur complémentarité, dans leur juxtaposition. Ces faces en créent une troisième, plus vraie que les deux autres, appelant une nouvelle définition de la vérité. Il ne s'agit pas d'un premier visage, qui serait vrai, sur lequel on en appose un second, faux, mais plutôt d'un visage composite qui les éclipse en les intégrant tous deux. Niant l'habituelle dichotomie entre monde vrai et monde des apparences, le simulacre appartient aussi bien à l'un

¹ Voir *ibid.*, p. 176.

² François Niney, *op. cit.*, p. 95.

³ Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *op. cit.*, p. 117.

⁴ Jean-Philippe Uzel, *op. cit.*, p. 9.

qu'à l'autre en les rejetant dans leur forme hypothétiquement pure. Selon Jean-Philippe Uzel, Nietzsche n'a pas fait l'éloge de l'apparence au détriment de l'essence, mais il a plutôt rejeté « à la fois le monde vrai et le monde des apparences¹ » ; et c'est à partir de ce même double refus qu'*Edvard Munch* se constitue comme film-simulacre. Ainsi, « [c]e n'est pas la simple distinction du subjectif et de l'objectif, du réel et de l'imaginaire, c'est au contraire leur indiscernabilité qui va doter la caméra d'un riche ensemble de fonctions² [...] ».

4.1.1 Le simulacre

Le concept de simulacre s'enrichit de différentes acceptions, notamment celles d'idole, d'icône et d'image. Apparence sensible qui se donne pour la réalité, le simulacre peut tromper ou transformer la réalité, ou encore tromper en transformant la réalité. L'idole constitue une menace pour la notion de réalité, puisque la représentation d'une divinité, adorée comme si elle était la divinité elle-même, prend la place de l'original représenté. « Médiation visible et intelligible du réel », l'icône, quant à elle, détruit la croyance même en Dieu, car le dédoublement du réel et de sa réplique les rend tous deux artificiels³. Le cinéma se situe incontestablement du côté du simulacre, – aussi bien au sens d'icône que d'idole, – surtout parce qu'il se compose d'images en mouvement qui ne sont, en somme, qu'apparences sensibles. Le terme « image », définissant la représentation ou la reproduction analogique d'une chose ou d'un être, a, selon Alain Masson, trois acceptions sémantiques: l'image est copie, représentation mentale ou réussite poétique⁴. Marc Vernet parle pour sa part de l'image comme d'une absence. Il cite d'abord Mitry, qui écrivait que « l'image n'apparaît pas comme 'objet', mais comme 'absence de réalité' » ; puis Bazin qui parlait de la présence-absence du représenté, et enfin Metz et son fameux signifiant-

¹ *Ibid.*, p. 2.

² François Niney, *op. cit.*, p. 106.

³ Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 14-16.

⁴ Alain Masson, *op. cit.*, p. 31.

imaginaire¹. En ce qui nous concerne, l'image comme simulacre renvoie à la fois à une présence, – celle de Watkins dissimulé sous les traits de Munch, – et à une absence, celle de la réalité simulée par la forme documentaire². L'image est ce masque qui, en tant que puissance du faux, découvre une nouvelle forme de vérité en camouflant le réel auquel elle réfère et dont elle constitue le reflet. « [R]apport à un objet et manifestation de soi³ », l'image est cette copie qui se donne pour copie, exposant son rapport d'absence-présence au réel.

Discutant ce qu'il appelle les quatre phases successives de l'image, Baudrillard montre qu'elle interroge et redéfinit le rapport du réel à l'imaginaire. D'abord, l'image reflète une réalité profonde. Puis, elle la masque et la dénature. Elle masque ensuite l'absence même de réalité profonde et enfin, « sans rapport à quelque réalité que ce soit », l'image devient son propre simulacre⁴. Elle s'éloigne de la réalité au point de la faire disparaître, et c'est pourquoi l'auteur parle de la précession des simulacres, qu'il appelle aussi les modèles, sur la réalité même. Selon lui, le réel est depuis longtemps absorbé par et dans ce qu'il appelle « l'hyperréel ». Si l'hyperréalité abolit la fiction et la réalité, on n'accède à l'hyperréalisme que par la simulation. Cette absorption de la réalité et de la fiction par l'hyperréalité constitue la raison pour laquelle le cinéma se trouve aujourd'hui dans l'impossibilité de représenter, d'illustrer, de rendre compte d'une réalité qui serait antérieure à sa représentation. Ceci pour la simple raison que cette réalité, – pure, objective, univoque, – n'existe pas.

Il n'est plus possible de partir du réel et de fabriquer de l'irréel, de l'imaginaire à partir des données du réel. Le processus serait plutôt l'inverse : ce sera de mettre en place des situations décentrées, des modèles

¹ Marc Vernet. 1988. *De l'invisible au cinéma, Figures de l'absence*. Paris: Éditions de l'Étoile, Les Cahiers du cinéma, p. 5.

² Voir Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 12.

³ Michel Foucault. 1966. *Les Mots et les choses*. Paris: Gallimard, p. 79

⁴ Voir Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 17.

de simulation et de s'ingénier à leur donner les couleurs du réel, du banal, du vécu, de réinventer le réel comme fiction, précisément parce qu'il a disparu de notre vie.¹ [...].

De la même façon, la narration ne peut plus répondre au rôle que sa définition même lui assigne. C'est-à-dire qu'elle n'est plus cette mise en récit d'une histoire qui, réelle ou fictive, constitue un matériau premier autonome par rapport à la structure qui la prend en charge. L'histoire n'existe que par sa mise en récit qui en dévoile la vérité. De fait, le simulacre introduit une nouvelle forme de narration qui, falsifiante, tient à la fois de la specularité et de l'hypotypose², atteignant le vrai par la simulation. Le dispositif de représentation et de narration filmique inclut l'énonciateur du récit (narrateur), le point de vue à partir duquel s'effectue la représentation et le destinataire (narrataire) ; dès lors « [l]e point critique, ce n'est pas l'impossible adéquation du film au réel, c'est l'écart ou l'adhésion que le cinéaste entretient avec son sujet et dans lequel il entretient le spectateur³ ». C'est donc dans l'espace ouvert par cet écart, – fruit de la volonté de puissance de l'artiste qui a surmonté le nihilisme et qui assume pleinement sa subjectivité⁴, – que se déploie le simulacre.

4.2 Critique et désir de reconnaissance

Edvard Munch dépeint une période particulière dans la vie de Munch : le moment où il commence à développer, après avoir tâté différents styles, une esthétique personnelle qui sera loin de faire l'unanimité. En bornant son récit à cette période, Watkins expose ses préoccupations thématiques et esthétiques qui sont davantage reliées aux débuts du peintre et à l'élaboration de son style propre (de 1889 à 1909 environ) qu'à l'entièreté de sa carrière. Précisons d'emblée que lorsque nous disons Watkins, nous parlons de l'instance narrative telle que nous l'avons définie

¹ Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 182.

² Voir *ibid.*, p. 75.

³ François Niney, *op. cit.*, p. 188.

⁴ Jean-Philippe Uzel, *op. cit.*, p. 8.

jusqu'à maintenant. Ce choix narratif est des plus importants. La narrativité constitue, rappelons-le, une « temporalité intentionnelle¹ ». Watkins maîtrise le temps de l'histoire qu'il raconte, non seulement en établissant l'ordre des événements montrés et la fréquence à laquelle ils reviennent, mais aussi en choisissant quels moments dans la vie du peintre il portera à l'écran. Hormis maintes analepses nous ramenant à l'enfance de Munch, notamment à la mort de sa mère, à celle de sa sœur, ainsi qu'à l'épisode où il a lui-même failli succomber à la tuberculose, *Edvard Munch* montre le jeune homme tumultueux qu'était Munch à l'époque où il peignait les tableaux composant sa fameuse *Frise de la vie* ; époque où les critiques et le public dévalorisaient son travail, dans son pays natal plus qu'ailleurs. Loin de reconnaître son talent, les critiques affirmaient que ses tableaux étaient construits « en dépit de toutes les règles de l'art et au mépris des formes en vigueur, et cédant trop souvent à la tentation du bizarre² ». *L'Enfant malade*, présenté en 1886, a provoqué une indignation générale³. Mais malgré leurs commentaires accablants (« facture grossière » ou « esquisses à moitié inachevées »), « les critiques ne purent s'empêcher, dès les premières années, de reconnaître le rôle de précurseur de Munch et l'originalité de ses visions artistiques⁴ ». À mesure qu'il vieillit, qu'il s'apaise psychologiquement et que son œuvre évolue, Munch est d'ailleurs de plus en plus visible sur la scène internationale et acquiert le respect de ses contemporains. Alors que la presse norvégienne tardait à reconnaître son œuvre qui l'était déjà dans tous les pays d'Europe, à 50 ans il obtient la reconnaissance dans son propre pays⁵. Ceci étant dit, en se limitant aux débuts artistiques de Munch, et bien que celui-ci ait joui d'une

¹ François Jost, *Le Temps d'un Regard. Du spectateur aux images*, p. 118.

² J.P. Hodin, *op. cit.*, p. 42.

³ Voir le communiqué de presse de la Fondation Beyeler pour l'exposition *Edvard Munch: Signes de l'art moderne*, 2007.
http://www.beyeler.com/fondation/f/html_15information/info04pres/pres_01all/02_press_detail.php?year=2007&id=212&cmd=&med_art=

⁴ *Ibid.*.

⁵ J.P. Hodin. 1991. *Edvard Munch*. Paris: Edition Thames & Hudson, p. 29.

popularité et d'un important respect de son vivant, Watkins le représente en artiste incompris et tourmenté, en homme isolé et fortement critiqué par la presse.

Tel que représenté dans le film, le processus créateur, exigeant, isole l'artiste. L'omniprésence de l'écrivain Hans Jaeger constitue en ce sens une stratégie narrative significative et efficace. Plusieurs séquences le montrent exposant sa vision artistique ; maintes interventions du narrateur explicite s'attachent à décrire sa démarche personnelle d'écrivain anarchiste ; des entrevues frontales qui lui donnent la parole reviennent constamment. Toute une séquence est aussi consacrée à son arrestation suite à la publication d'un livre. Enfin, lors d'une entrevue en prison, il discourt sur la liberté d'expression. Comme Munch, Jaeger apparaît seul contre tous, tel un martyr qui n'aurait eu comme toute arme qu'une vision artistique bien en avance sur son temps. En ce qui concerne Munch, sur le plan sonore, ses pleurs reviennent régulièrement ; soit lorsqu'il peint dans sa chambre, soit, désynchronisés, sur des plans de foule joyeuse et riante dans un café. Cette désynchronisation de l'image et du son souligne la solitude et l'incompréhension dont l'artiste est victime.

Par ailleurs, les nombreuses séquences consacrées à Hans Jaeger traduisent non seulement la place prépondérante que l'écrivain occupait dans la vie de Munch, mais elles participent aussi d'une sorte d'insistance narrative à raconter le difficile processus créateur. Une séquence, par exemple, alterne des plans montrant le public réagissant aux toiles de Munch, « en direct » d'une galerie d'art, avec d'autres où Jaeger, arrêté par la police pour la publication d'un livre jugé indécent, déplore le conservatisme littéraire de la bourgeoisie :

Voix *over*: Every time one passes this painting people are standing laughing at it.

Jaeger: Some people always set themselves up as guardians over others. In literature they decide what is decent and indecent.

Voix *over*: Says one colleague to Munch: 'I think that your painting is shit.'
Asks another: 'What are all those strokes for? It looks like it's raining.'

Jaeger: A human life is decent but to write about human sexual life is indecent.

Voix *over*: Another friend tells Munch that he will go mad if he continues in this way.

Jaeger: As long as I can write, I want to combat society and its rules in order to create a society in which literature is free.

Le film donne la parole à des artistes marginalisés, Munch et Jaeger, qui ont tous deux résisté aux critiques, au rejet et, dans le cas de Jaeger, à l'emprisonnement. En réservant à leur persévérance une place importante dans le récit – persévérance à laquelle l'histoire a, au moins dans le cas de Munch, donné raison, – le cinéaste, dissimulé, légitime la sienne. Toutefois, si le film avait porté sur la vieillesse ou encore sur la vie entière de Munch, le portrait d'artiste n'aurait pas autant évoqué la carrière de Watkins qui ne connaît pas, jusqu'à ce jour, le même heureux dénouement que celle du peintre.

Lorsque *Edvard Munch* sort en 1976, le cinéaste n'est pas sorti de cette phase de création torturée :

This was also the period in my life when I had just left Britain due to the hostility which was already being manifested there towards my film work. [...] I did not realize in those initial moments in the Munch Museum how much Edvard Munch's artistic struggle and the opposition to his work, especially in his own country paralleled my own experiences.¹

Il se croit d'ailleurs encore aujourd'hui la cible d'un boycott perpétuel de la part de bon nombre de distributeurs et demeure la proie de critiques soi disant injustifiées, imputables, selon lui, à la portée politique de son œuvre :

¹ Peter Watkins, *Self-Interview by Peter Watkins on the Making of Edvard Munch*, p. 3.

I am quite certain that this marginalization is deliberate and consciously planned. Since the 70s, film critics have sneered at me for being 'paranoid' both in my films, and because I proclaimed that my work was being marginalized¹.

En montrant les durs débuts du peintre et en sachant la place qu'il occupe aujourd'hui dans le monde de l'art, Watkins demande indirectement reconnaissance pour son œuvre à lui. Le masque apparaît ici dans sa double fonction défensive et offensive. Munch, masque du cinéaste, permet à Watkins d'attaquer, c'est-à-dire de réaffirmer ce en quoi il croit, de réitérer ses postulats esthétiques et politiques. En outre, le masque le protège de l'hostilité des critiques et du public. Il devient en quelque sorte intouchable puisqu'il apparaît sous les traits d'un peintre canonisé.

Cette période dans la vie de Munch permet à Watkins d'aborder des aspects de l'œuvre du peintre qui rappellent aussi la sienne – certains thèmes par exemple –, et d'évacuer ce qui s'en éloigne, notamment sa reconnaissance internationale. Le film dépeint un rapport à la critique et un désir de reconnaissance qui n'est ni vrai ni faux en égard à ce qu'a réellement vécu Munch, mais dont la vérité s'établit plutôt en toute subjectivité et suivant la logique du simulacre. C'est-à-dire qu'elle s'établit au-delà de l'existence de Munch et de celle de Watkins, au-delà de la juxtaposition du masque et du visage qui le porte : « Il n'y a plus ni forme variable ni point de vue variable sur une forme. Il y a un point de vue qui appartient si bien à la chose que la chose ne cesse de se transformer dans un devenir identique au point de vue². » La biographie du peintre, que nous pourrions de prime abord considérer incomplète ou infidèle au sens où elle ne rend compte que d'une partie de la vie de Munch, intègre le biographié et le biographiant en ne se contentant pas de restituer une « vérité déjà-là³ », que ce soit celle du peintre ou celle du cinéaste. Au contraire, l'instance

¹ Entrevue accordée à John Gianvito : http://www.cinema-scope.com/cs25/feat_gianvito_watkins.htm.

² Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 191.

³ Jean-Philippe Uzel, *op. cit.*, p. 10.

narrative crée une nouvelle vérité à partir de leur rapport intersubjectif ; ce qui constitue, selon Deleuze, le nouveau statut de la narration :

Elle cesse d'être véridique, c'est-à-dire de prétendre au vrai, pour se faire essentiellement falsifiante [...]. C'est une puissance du faux qui remplace et détrône la forme du vrai, parce qu'elle pose la simultanéité de présents impossibles, ou la coexistence de passés non-nécessairement vrais¹.

Le film-simulacre crée une nouvelle forme de vérité sur Munch ; une vérité qui surgit grâce à la subjectivité de l'instance narrative et qui provient de l'acte de création du cinéaste. Parce qu'il est simulacre, *Edvard Munch* n'est pas ce qui cache la vérité sur la vie et la carrière réelles du peintre. « C'est la vérité qui cache qu'il n'y en a pas. Le simulacre est vrai². » Comme dans le cas de l'icône et de l'idole, l'objet se perd (Munch) et la forme (son image créée par Watkins) devient si présente que plus rien ne la concurrence³.

Par ailleurs, à chaque fois qu'une nouvelle œuvre de Munch est présentée dans le film, la voix *over* ne manque pas de citer un ou deux commentaires méprisants provenant d'un critique ou du public. Même que, un peu avant le dernier tiers du film, une séquence montre le peintre, gravement malade dans un lit d'hôpital, tandis que la voix *over* rapporte les propos hargneux du public lors d'une récente exposition. En montrant l'artiste hospitalisé, tout en douleur, sous les commentaires négatifs portant sur son œuvre, le film établit un lien entre son piètre état de santé et le fait qu'il ne soit pas reconnu ; comme si l'instance narrative signifiait que les critiques assènent des coups supplémentaires à un homme déjà bien assez meurtri. Cette stratégie narrative, qui consiste à souligner le lien entre la souffrance de l'artiste et le manque de reconnaissance, trouve son équivalent visuel dans l'importance accordée aux regards échangés par les personnages et lancés à la caméra. En effet, l'incapacité de

¹ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 171.

² Citant L'Ecclésiaste, Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 9.

³ Voir Jacques Aumont, *L'Image*, p. 212.

Munch à échanger un regard avec autrui traduit sa solitude, son sentiment d'isolement et de rejet, de même qu'une incapacité à entrer en contact avec autrui. Le fait de poser les yeux sur autrui sans obtenir un regard en retour montre une difficulté à communiquer et à établir une complicité amicale ou amoureuse.

Le film comporte beaucoup de gros plans de Munch, capté dans une foule ; notamment lorsqu'il se trouve dans un café parmi la bohème de Christiana ou lorsqu'il se promène sur la Karl Johan. Cela indique l'isolement de l'individu au sein de sa communauté et, particulièrement, celui du peintre par rapport à la société qui ne le reconnaît pas en tant qu'artiste. Lorsque Munch se trouve en présence d'un autre personnage, leurs visages respectifs sont aussi filmés en gros plan, rarement les deux à la fois ; ce qui illustre le fait qu'il se sent aussi seul lorsqu'accompagné, toujours incapable d'entrer en communication avec l'autre. Tandis que l'échec de ses relations est symbolisé par une impossibilité de soutenir, d'échanger ou de recevoir le regard d'autrui, le mépris de ses contemporains l'est, quant à lui, par le regard reçu, mais non désiré (Munch : « I hated them for looking at me », 1h10). Le peintre cherche, notamment, le regard bienveillant et compréhensif des femmes, afin d'établir une complicité, d'être reconnu et respecté. La caméra devient quelques fois subjective, épousant son point de vue lorsqu'il observe les femmes dont il désire la compagnie (entre autres dans un café, à plusieurs reprises, avec Mme Heiberg). La plupart du temps, l'échange de regards se solde par un échec. Beaucoup de séquences le montrent contemplant Mme Heiberg alors qu'elle baisse les yeux, regarde la caméra ou embrasse son mari ou d'autres hommes : Munch l'observe à l'arrière-plan, tandis qu'elle se situe à l'avant-plan. Lors d'un souper chez elle, il partage ses impressions en cherchant un regard empathique : « Beautiful landscape. It is so blue ». La réaction de Mme Heiberg le blessant (elle éclate de rire), Munch, comme pour prendre les spectateurs à témoins, détourne le regard et fixe plutôt la caméra, cherchant un réconfort et une compréhension qu'il n'a pas obtenus de sa maîtresse. Dans d'autres séquences, par exemple celles où il vit des moments d'intimité avec Mme Heiberg ou

avec l'aide domestique, Munch regarde froidement la caméra pendant qu'il se laisse embrasser. Dans tous ces cas, l'échange de regards n'a pas lieu et la communication est rompue. Puisqu'il ne peut exister dans le regard de l'autre, en tant qu'individu et en tant qu'artiste, Munch se referme sur lui-même (plusieurs plans le montrent se considérant dans le miroir de sa chambre ou contemplant ses autoportraits).

Selon Roland Barthes, le regard cherche toujours quelque chose ou quelqu'un et peut être interprété en termes d'information (le regard renseigne), de relation (les regards échangent) et de possession (le regard touche, atteint, saisit)¹. Munch est presque en constant contact visuel avec la caméra ; y cherchant effectivement quelque chose. Puisqu'il ne peut entrer en véritable relation avec ses pairs, le peintre rejeté tâche d'être reconnu par l'œil de la caméra, et donc par les spectateurs du film, qui sont à même de lui procurer la compréhension et la considération souhaitées. Sorte de regard et de reconnaissance posthume, la caméra est prise à témoin lors de moments particulièrement douloureux (lorsque Mme Heiberg rit de lui au souper, qu'elle l'ignore en public, qu'elle le rejette, qu'il ne sait comment réagir, etc.) ; comme si cette réciprocité, ce contact créé entre le peintre et la caméra, procurait à ce premier la considération et le respect qu'il n'obtient pas de son entourage. À cet égard, un plan en particulier est évocateur : il s'agit d'un plan de longue durée, un gros plan sur les yeux de la sœur du peintre, détail tiré d'une toile de Munch, alors que la voix *over* dit :

When Edvard Munch first shows his completed painting, *Inger in Black*, the conservative press in Kristiania refer to 'his almost frighteningly ugly portrait of a lady in black' thus beginning a critical assault on his work that is to last for at least 15 years (00h36).

Au moment où la voix *over* souligne encore une fois les attaques dont Munch est victime, la caméra fixe une de ses œuvres réputées pour avoir attiré la foudre des

¹ Voir Roland Barthes, *op. cit.*, p. 279.

critiques et du public ; comme si Watkins accordait enfin à la toile honnie un regard respectueux et la reconnaissance tant attendue. De fait, la reconnaissance de l'œuvre de Munch passe par le regard que pose la caméra sur lui, c'est-à-dire par le regard de Watkins et celui des spectateurs du film ; et c'est à travers ce même regard que le cinéaste véhicule et voile son propre désir de reconnaissance. Poser le regard demeure néanmoins difficile. La vision, dans *Edvard Munch*, est constamment obstruée par de la fumée (dans différents cafés de Christiana), de la brume, des effets de surexposition (dans la forêt) et de sous-expositions (la plupart des séquences intérieures sont très sombres). L'utilisation de différents filtres lors du tournage assombrissent et voilent aussi l'image ; ce qui, tel un masque, dérobe certains éléments à la vue tandis que d'autres se distinguent davantage. Et pourtant, « à chaque apparition d'un nouveau visage, le cadre se resserre comme pour mieux renforcer et pénétrer le regard¹. »

4.3 Dissimulation et dévoilement : quelques thématiques

De cette période charnière de la carrière de Munch à laquelle s'intéresse Watkins ressortent des thèmes dont le dénominateur commun est sans doute un pessimisme protéiforme. Menaçantes, l'angoisse, la maladie, la jalousie, la solitude, l'aliénation et la mort apparaissent en couleurs sombres dans les toiles, les lithographies et les gravures de Munch (*Vision*, 1992, *La mort à la barre*, 1893-1894, *La mère morte*, 1893). Marqué par l'omniprésence de la maladie et de la mort dans sa famille, Munch peint son mal-être et son isolement en accouchant de toiles aux atmosphères sinistres (*Soir sur l'avenue Karl Johan*, 1892-1893, *Angoisse*, 1894, *Clair de lune*, 1893), dominées par ses troubles psychiatriques et hantées par Eros et Thanatos². En sadique ou en madone, la femme apparaît souvent tel un bourreau, alors que l'homme, en

¹ Maury, Corinne. « Les visages d'Edvard Munch », février 2005 (consulté le 15 juillet 2008) : <http://www.cadraget.net/films/munch.htm>

² J.P. Hodin, *op. cit.*, p. 41.

retrait, se replie sur lui-même (*Autoportrait sous un masque de femme*, 1892-1893, *Cendres*, 1894, *Triptyque symbolique*, 1893-1894, *Séparation*, 1894, *Jalousie* 1895). Mais au fil des années, son œuvre se détache de ses préoccupations existentielles et se fait moins noire : des sujets plus gais, des thèmes plus légers, des couleurs plus claires (*Explosion dans le voisinage*, 1944, *Femme avec citrouille dans le jardin*, 1942, *Dames sur le pont*, 1935, *Pommier*, 1932-1943, *L'artiste et son modèle II*, 1919-1921). De façon générale, les paysages ensoleillés remplacent les clairs de lune accablants ; des scènes bucoliques desquelles ressort une sérénité succèdent aux délires fiévreux et paranoïaques des premières toiles dont *Le Cri* (1893) constitue l'exemple type. Ce pessimisme est aussi caractéristique du cinéma de Watkins qui se démarque par une vision noire de la société et du futur. Par exemple, *The War Game* raconte les conséquences d'une bombe nucléaire tombant sur l'Angleterre ; *Punishment Park* met en scène la brutalité policière outrancière à l'époque de la guerre au Vietnam. *Privilege* raconte l'histoire d'une vedette pop manipulée et exploitée par ses gérants qui l'utilisent dans le but d'influencer l'opinion publique et qui l'anéantissent complètement jusqu'à faire disparaître son image de la mémoire collective. James M. Welsh qualifie d'ailleurs le cinéma de Watkins de « dystopian cinema » ; son œuvre mettant en scène une vision alarmante et terrifiante du futur et dépeignant, de fait, un « anti-utopian future¹ ».

S'ancrant dans des œuvres filmiques austères et touffues, cette vision alarmiste de l'avenir correspond à celle de Munch, dont les tableaux de cette période (1889-1909) révèlent une angoisse certaine face au monde de demain. Le pessimisme propre au cinéma de Watkins rejoint, jusqu'à un certain point, le sentiment de désespoir et d'aliénation ressenti par la population au début du XX^e siècle face à une société de plus en plus déshumanisée et mécanisée, chamboulée par la puissance de

¹ James M. Welsh. « The Dystopian Cinema of Peter Watkins », *Film Criticism*, Edinboro, Pennsylvania, automne 1982, p. 27.

l'industrialisation et la Première Guerre mondiale. Sorte de « protestation véhémement contre le confort matériel d'une société qui étouffait tout ce qu'il y a dans l'homme d'instinctif, d'originel, de primitif, et contre toutes les formes d'art qui collaboraient servilement à cette aliénation [...] »¹, ce sentiment est associé à l'éclosion du mouvement expressionniste. S'élevant contre la disparition de l'individu au siècle de l'industrialisation, les artistes de l'époque ont été nombreux, et Munch le premier, à substituer au monde visible un univers intérieur, marqué « par l'installation d'un capitalisme autoritaire, l'industrialisation et l'urbanisation galopantes, la paupérisation du prolétariat et l'épanouissement d'un impérialisme lourd de menaces² ».

L'œuvre de Munch creuse un fossé entre l'individu et le monde qui l'entoure et traduit en cela la position typique des artistes dits expressionnistes dont le repli sur soi et l'exploitation de leur univers intérieur fût une façon de réagir et de s'opposer à une société bourgeoise répressive et à un contexte sociopolitique inquiétant. En ce sens, la position et les idées esthétiques de Munch ont aussi beaucoup à voir avec les idées admises par le petit cercle de la bohème de Christiana, autour duquel il gravitait.

Anti-bourgeois, acquis aux théories romantico-révolutionnaires formulées par Marx, ils [la bohème de Christiana] se réclamaient aussi du socialisme aristocratique [...]. L'étroitesse de la bourgeoisie les étouffait; ils en détestaient les préjugés mesquins, l'hypocrisie, le matérialisme, le dogmatisme et l'intolérance.³

Même si l'œuvre du peintre n'est pas politique comme celle de Watkins, nous constatons néanmoins qu'elles partent toutes deux d'un même sentiment d'aliénation et d'anxiété face à un contexte sociopolitique déshumanisé et déshumanisant, aux

¹ Henry Michael. 1971. *Le Cinéma expressionniste allemand: un langage métaphorique*. Suisse: Éditions du Signe, p. 19.

² Francis Courtade. 1984. *Cinéma expressionniste*. Paris : H.Veyrier, p. 9.

³ J.P. Hodin, *op. cit.*, p. 33.

perspectives d'avenir peu réjouissantes et au dogmatisme d'une société bourgeoise. Plus encore, c'est une réaction à ce sentiment d'aliénation qui a incité les deux artistes à intégrer leur subjectivité dans leurs œuvres. En représentant la période où Munch a progressivement élaboré un style singulier qui s'oppose aux formes traditionnelles, Watkins aborde des thèmes, – ici le pessimisme et l'aliénation, – qui lui sont chers et qui sont présents dans l'œuvre de Munch à cette époque. Puis, s'intéressant à cette partie de la carrière de Munch, à cette remise en question du réalisme pictural à la fin du XIXe et au début du XXe siècle, Watkins poursuit, à travers l'histoire du peintre, sa propre réflexion sur le rapport entre subjectivité et œuvre d'art. L'attachement à cette période où le peintre établit son style, qualifié plus tard d'expressionniste, permet au cinéaste de mettre en scène ses propres préoccupations quant à la représentation du réel, les dissimulant et les dévoilant simultanément.

Comme nous l'avons vu au chapitre deux en abordant la pensée et la méthode de travail de Watkins, celui-ci exprime une inquiétude face au capitalisme et surtout face au contrôle exercé sur la société par l'audiovisuel tel que régi par le système capitaliste. Il affirme même que « la télévision a imposé des structures narratives totalitaires à la société¹ ». Sa conception de l'art passe par une réappropriation de la subjectivité par l'artiste qui doit se soustraire à la tyrannie de la monoforme. Watkins veut rejeter les codes de représentation imposés par une société dont il abhorre les valeurs ; il désire en finir avec la supposée transparence hollywoodienne. Il n'entend pas rendre compte d'une réalité de la façon la plus objective possible, mais il vise plutôt à établir, à travers son cinéma, un rapport particulier à l'histoire. Et ce rapport exige que le cinéaste participe de la réalité qu'il filme². Watkins critique la fiction, mais « au sens où elle forme un modèle de vérité préétabli, qui exprime

¹ Philippe Lafosse, *op. cit.*, p. 28.

² Voir Jean-Philippe Uzel, *op. cit.*, p. 9.

nécessairement les idées dominantes¹ ». L'artiste doit être créateur de vérité, « car la vérité n'a pas à être atteinte, trouvée ni reproduite, elle doit être créée² ». C'est pourquoi le cinéaste cherche, à travers le film-simulacre, à abolir « la coupure socratique entre monde sensible et monde intelligible sur laquelle repose notre culture occidentale depuis Platon³ ». Puisque la transmission d'une connaissance implique inévitablement son appropriation par un sujet émetteur et un sujet récepteur, et que l'intelligibilité du monde n'est possible qu'à travers ce processus, Watkins choisit donc de faire un portrait de Munch en s'incluant ouvertement en tant que sujet filmant. Ainsi, si *Edvard Munch* nous plonge dans l'œuvre de Munch, il introduit aussi l'univers singulier du cinéaste qui s'approprie et transmet aux spectateurs ce qu'il connaît du peintre et de son époque. Si bien que « [l']action ultime du simulacre peut consister à n'être pas où il se dit être et à subsister alors même qu'il est déclaré vacant⁴ ». C'est-à-dire que la présence masquée de Watkins se manifeste dans tous les éléments de son film, même dans les aspects que l'on pourrait considérer comme les plus spécifiques à Munch : son rapport d'individu et d'artiste au monde, son appartenance au mouvement expressionniste à une époque et dans un contexte sociopolitique bien circonscrits, son rapport à la critique et tout ce qui s'y rattache (solitude, pessimisme, souffrance psychologique, sentiment de rejet, etc.).

Certains aspects de la vie du peintre sont occultés ou mis de côté par le méga-narrateur, alors que d'autres, au contraire, sont ressassés durant tout le film. Parmi ces derniers, mentionnons le conflit amis/famille, la maladie et la mort, les relations homme/femme, l'éveil à la sexualité et la culpabilité liée au désir sexuel et au complexe du survivant. La fréquence à laquelle reviennent dans la diégèse des événements puisés dans la vie de Munch, – dans ce que Jost et Gaudreault appelle la

¹ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 196.

² *Ibid.*, p. 191.

³ Jean-Philippe Uzel, *op. cit.*, p. 7.

⁴ Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *op. cit.*, p. 119.

réalité a-filmique, celle qui « existe dans le monde usuel, indépendamment de tout rapport avec l'art filmique¹ », – est révélateur des intérêts de l'auteur historique. Ainsi, le méga-narrateur s'intéresse surtout à trois aspects reliés à l'époque et à la vie de Munch : le contexte sociopolitique du début du XXe siècle, les conditions des travailleurs et l'émancipation des femmes. Si ces trois éléments illustrent effectivement la réalité norvégienne du début du siècle passé et qu'ils se rattachent à la vie du peintre, ils constituent néanmoins un choix narratif dévoilant les préoccupations idéologiques de l'auteur historique et donc de l'instance narrative d'un film qui, « contrairement à la science, ne répond plus à une volonté de vérité, mais à une volonté de falsification² ». De fait, *Edvard Munch* constitue un simulacre, car il abolit la dichotomie entre la réalité afilmique (ici l'époque, l'œuvre et la vie réelles de Munch) et la puissance poétique du sujet (Watkins, ce qu'il retient d'elles et recrée à partir d'elles)³.

Revenons un instant au thème des femmes. Dans l'œuvre de Munch, les femmes sont omniprésentes. L'homme apparaît souvent comme victime de l'amour, jaloux ou meurtri aux côtés d'une femme tantôt mystérieuse, tantôt dominante ou bourreau (*La bête*, 1902, *Séparation*, 1896, *Amour et Psyché*, 1907, *Sous le joug*, 1896, *La femme et l'urne*, 1896, *La jeune fille et le cœur*, 1896, etc.). Son désir d'émancipation cause problème à Munch et à ses contemporains, mais même s'ils ressentent de la jalousie, les hommes l'encouragent et entendent se défaire d'une certaine conception bourgeoise de l'amour.

Ils [la bohème de Christiana] prônaient l'égalité des sexes et la libération de la femme du joug familial et rêvaient d'affranchir l'amour des entraves de l'instinct de propriété.⁴

¹ André Gaudreault et François Jost, *op. cit.*, p. 34.

² Jean-Philippe Uzel, *op. cit.*, p. 6.

³ *Ibid.*, p. 9.

⁴ J. P. Hodin, *op. cit.*, p. 33.

Le film comporte bien sûr quelques séquences qui illustrent le thème de la jalousie et des relations homme/femme telles que représentées dans l'œuvre du peintre ; notamment celles où Munch épie Mlle Heiberg se baladant sur la rue Karl Johan avec différents amants. Toutefois, le portrait qui en est fait a surtout à voir avec le statut social et politique de la femme, comme le prouve le grand nombre d'entrevues avec Oda Lasson, une femme libre entretenant une liaison avec Hans Jaeger et tenant un discours lucide et intelligent sur l'institution du mariage et sur la liberté individuelle. Plus encore, des séquences telles que celles mettant en scène Mlle Heiberg, qu'on sait adultère, visiblement mal à l'aise aux côtés de son mari, – dont elle semble considérer les propos ridicules et arriérés (il discourt en bon petit bourgeois sur le bienfondé de l'institution du mariage), – participent à un portrait essentiellement positif de la femme. Elle n'apparaît pas tant comme une source de jalousie et de souffrance pour l'homme, qu'en être réfléchi, indépendant, en pleine possession de ses moyens. Watkins dresse donc un portrait des femmes non pas axé sur les problèmes conjugaux et le sentiment de jalousie qu'elles pouvaient causer, comme c'est le cas dans l'œuvre de Munch, mais plutôt sur leur statut historique et politique, leurs conditions sociales (une séquence montre, par exemple, de quelle façon la prostitution des femmes était gérée et contrôlée par la police) et les balbutiements de leur émancipation. En ce sens, le résultat n'est-il pas un déchirement rendu manifeste par le film entre les aspirations modernes, idéologiques, et le vécu, les affects ; comme si les hommes de l'époque, avec leur jalousie, leur souffrance et leur affectivité générale n'étaient pas à la hauteur de leurs idées ?

Prenant racine dans la pensée de l'auteur historique, le point de vue sociopolitique de l'instance narrative crée une nouvelle vérité sur le peintre et son époque. Grâce à « la dimension performative [des] images qui non seulement

montrent le monde mais également le transforment¹», le film relate des faits appartenant à l'époque de Munch et aborde certains thèmes de son œuvre, mais en redonnant à l'art sa « puissance de fictionnalisation » – ainsi nommée par Uzel en référence à la volonté de puissance nietzschéenne². Aussi bien biographie de Munch que réflexion subjective du cinéaste sur son œuvre, le film-simulacre crée l'image d'une réalité qui ne prépare plus l'expérience du réel, mais qui la remplace en tant que discours³.

4.4 Simulation: Caméra, entrevue et regards à la caméra

Dans *Edvard Munch*, au moins trois aspects procèdent de ce qu'Hubert Damish appelle une feinte du direct comme déconstruction du système médiatique⁴. Il s'agit de la présence de la caméra à une époque où elle n'était pas encore inventée, la mise en scène d'entrevues supposément réalisées avec les contemporains de Munch et les regards à la caméra. Comme dans un documentaire, la caméra s'immisce et capte des moments supposément pris sur le vif dans la vie des gens. À travers des entrevues et les interventions du narrateur explicite, les spectateurs plongent dans la diégèse et découvrent la vie, l'œuvre et l'époque du peintre. L'utilisation des conventions génériques du documentaire pour aborder une époque qu'il aurait été impossible de filmer (la caméra n'étant pas encore inventée et encore moins la forme documentaire telle qu'on la connaît aujourd'hui) constitue un anachronisme typique de l'œuvre entière de Watkins, qui vise à mettre au jour le caractère essentiellement fictif de toute représentation du réel à l'écran où, bien souvent, « [...] plus forte est l'impression de réalité, plus fort le mécanisme d'illusion mis en œuvre⁵ ». Filmer une époque qui n'a pas pu être captée par une caméra participe de ce que Watkins appelle

¹ *Ibid.*, p. 3.

² *Ibid.*, p. 2.

³ Voir François Niney, *op. cit.*, p. 95.

⁴ Voir Hubert Damish, 2005. « Au vif de la peinture : la feinte du 'direct' », *Les Cahiers du cinéma*, no.598, p. 90.

⁵ Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *op. cit.*, p. 124.

l'histoire vivante (« living history »), car cela introduit l'idée d'une « [...] vérité comme *processus in infinitum*, *détermination active*, et non pas comme devenir conscient de quelque chose qui serait 'en soi' ferme et déterminé¹ ».

Ce désir d'unir passé et présent dans la représentation d'une réalité historique fait écho à celui de Munch en son temps, qui a aussi tenté d'établir un nouveau rapport au réel :

Munch entendait représenter une scène du passé [...] en la reconstituant à partir du tableau vivant de ses modèles, situé dans le présent, ce qui lui permettait de peindre ce qu'il « voyait comme il le voyait »².

En cherchant une nouvelle façon de raconter des événements passés par un acte de création délibérément subjectif, l'instance narrative s'approprie, d'une certaine manière et sur le plan cinématographique, les préoccupations de Munch concernant la représentation du réel dans l'art. Tous deux, en effet, placent l'art du côté de la perception plutôt que de l'imitation, faisant de lui cette « [...] puissance du faux qui remplace et détrône la forme du vrai, parce qu'[il] pose la simultanéité de présents impossibles, ou la coexistence de passés non-nécessairement vrais³ ». Ainsi, nous dirions que *Edvard Munch* découle des idées esthétiques du cinéaste en même temps que de celles du peintre. Une fois de plus, il y a donc contamination entre énonciateur et énoncé, entre l'instance narrative et le peintre. Parce qu'il propose un nouveau rapport à l'histoire, au réel et au vrai et parce qu'il brouille la distinction entre sujet et objet de discours, le film loge à la fois « le faussaire et sa puissance, le cinéaste et son personnage, ou l'inverse, puisqu'ils n'existent que par cette communauté qui leur permet de dire 'nous, créateurs de vérité'⁴ ».

¹ Jean-Philippe Uzel, *op. cit.*, p. 10.

² Reinhold Heller, *op. cit.*, p. 28.

³ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 174.

⁴ *Ibid.*, p. 202.

En anéantissant le quatrième mur, frontière habituellement infranchissable entre ce qui se passe en avant et derrière la caméra, les regards à la caméra brisent cette illusion de réalité sur laquelle est censé fonctionner le septième art. Ils cherchent à interpeller le spectateur et à le faire réagir. Par leur effet de distanciation, ils concourent au dévoilement par le simulacre, à la révélation du subterfuge, à la mise au jour du mécanisme foncièrement falsifiant du médium cinématographique. De fait, chacun d'eux nous rappelle que :

[l]'image est là, mais c'est un leurre, c'est « juste une image » comme le dit Godard : non seulement l'image n'est pas l'objet représenté, mais sa « ressemblance » avec cet objet est codée, conditionnée par le respect de certaines normes de représentation¹.

Dans *Edvard Munch*, les regards à la caméra atteignent le spectateur en le plaçant en rapport direct avec ce qui se passe à l'écran et en questionnant sa position. À l'instar de Munch qui considérait la frontalité comme le « moyen d'un impact psychologique le plus direct possible sur le spectateur, une façon de le forcer à réagir à ses provocations en lui ôtant toute chance d'échapper² », Watkins cherche par les regards à la caméra à établir un lien entre le créateur et le récepteur de l'œuvre. La frontalité a beaucoup à voir avec l'art du portrait et de l'autoportrait que Munch a pratiqué et que Watkins perpétue à sa manière. Faire un portrait correspond à s'approprier un sujet donné et à mettre en forme la perception qu'on en a. Quant à l'autoportrait, il s'agit du regard que l'artiste porte sur lui-même. *Edvard Munch* tient de l'autoportrait et du portrait, car l'objet et le sujet d'énonciation échangent leurs rôles constamment. La frontalité apparaît dès lors comme le lieu du rapport intersubjectif de soi à autrui ; de Munch à Watkins d'abord, puis du cinéaste au spectateur. Puisque le cinéaste et le peintre pratiquent tous deux l'art du portrait et de l'autoportrait et que le film les place à la fois en position de sujet et d'objet de discours, les personnages lançant des

¹ Francis Vanoye. 1989. *Cinéma et Récit I: Récit écrit, Récit filmique*. Paris : Nathan, p. 22.

² J. P. Hodin, *op. cit.*, p. 197-198.

regards à la caméra sont aussi bien les modèles vivants du peintre. Tandis que nous, spectateurs, sommes récepteurs d'un premier portrait, celui de Munch par Watkins, et d'un second, celui du cinéaste empruntant les traits du peintre. Enfin, par notre acte de réception, nous sommes aussi artistes recréant les personnages qui posent pour nous à l'écran. En somme, « [...] la réalité ne se montre jamais à nous qu'à travers une vitre qui laisse passer le regard tout en reflétant celui qui regarde¹ » ; vitre qui n'est rien d'autre qu'un masque filtrant le réel, le découvrant tout en s'y projetant.

Les regards à la caméra, – dont nous aurions aussi pu dire qu'ils se réfèrent, en ouvrant sur un contrechamp jamais découvert², au thème de la jalousie, central dans la vie et l'œuvre de Munch –, la présence de la caméra et les entrevues désignent d'emblée le documentaire comme simulation et le film comme simulacre. Il s'agit, comme Uzel l'affirme en citant Nietzsche, de « rêver tout en sachant que nous rêvons³ ». Car à l'écran se trouvent des êtres qui sont tout à la fois des personnages fictifs, des acteurs amateurs et des personnalités historiques, auxquels on associe des corrélats biographiques, sociaux et politiques évoquant une période historique donnée. En même temps, l'utilisation de la forme documentaire pour aborder une époque où elle était impossible à concevoir, concourt à faire des personnages de pures images, de pures représentations qui ne réfèrent qu'à elles-mêmes. À l'instar de l'icône et de l'idole, les personnages mettent à jour leur rapport d'absence à quelque réalité que ce soit et ce, « [...] au profit des apparences mais des apparences au caractère relatif et toujours incertain qui montrent à la moindre occasion leur caractère fictif⁴ ». Ainsi, nous dirons que cette feinte du direct orchestrée par Watkins, jointe à l'image cinématographique dont la définition est intimement liée au

¹ Robert Musil, cité par Jean-Paul Desgoutte, *op. cit.*, p. 7.

² J.-P. Rehm. 2005. « Portrait chinois ». *Les Cahiers du cinéma*, no.598, p. 91.

³ Jean-Philippe Uzel, *op. cit.*, p. 11.

⁴ *Ibid.*, p. 11.

simulacre, participe d'une simulation filmique qui se dénonce elle-même comme falsifiante.

4.5 Expressionnisme, documentaire et récit de soi.

En somme, *Edvard Munch* s'oppose à une certaine conception du réalisme filmique par différents aspects narratifs et esthétiques : un sujet et un objet de discours double, une grande place accordée à la subjectivité de l'instance narrative dans la représentation de faits historiques, une utilisation des conventions stylistiques du documentaire à des fins de simulation, un montage libre où « [l]a commutation en réseaux se substitue à la causalité linéaire¹ », l'improvisation des acteurs, la durée non conventionnelle du film, la désynchronisation du son et de l'image, le mélange de citations du journal intime de Munch et d'ajouts personnels, le ressassement obsessif de certaines séquences, l'utilisation non-conventionnelle des caractéristiques matérielles de la voix *over*, etc.. Ces caractéristiques supposent une conception du réel comme relatif à la perception de chacun et assimilable à une image de la conscience² ; ce qui fait du film une sorte d'écho à l'œuvre de Munch, car cette conception du réel constitue un des fondements du mouvement expressionniste dont Munch fut l'un des chefs de file. Le cinéaste emprunte le même sillon que celui dont il fait la biographie en portant à l'écran sa vie et son œuvre à l'époque où il remettait en question de façon radicale le rapport de l'art au réel. Cette voie repose sur l'idée selon laquelle « l'art de regarder le réel est devenu celui de fabriquer une image³ ». Maintenant que « le monde réel est devenu trop clair, trop clairement représenté, 'imagé' aussi, ce qui s'est perdu est la sensation pure, la sensation d'avant l'objet⁴ » ; et c'est cette sensation qu'entendaient retrouver en leur temps les expressionnistes et que cherche à atteindre Watkins plus d'un siècle plus tard et par un autre média. Un

¹ François Niney, *op. cit.*, p. 105.

² Voir Henry Michael, *op. cit.*, p. 21.

³ Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 197.

⁴ Jacques Aumont, *L'Image*, p. 213.

faisceau de connexions reste dès lors à explorer entre l'expressionnisme et la conception du documentaire de Watkins puisque se tissent entre eux de nombreux liens, à commencer par une conception de l'acte créateur comme récit de soi.

Dans *L'Image*, Jacques Aumont établit trois principes de l'expressionnisme comme style qui s'appliquent aussi bien à l'œuvre de Munch qu'à la démarche du cinéaste, même si cette dernière n'est pas expressionniste au sens de ce qui fait école ou époque. Nous ne faisons pas référence ici au mouvement expressionniste au cinéma. En fait, nous dirions que Watkins actualise certains postulats de l'expressionnisme pictural en les adaptant au médium cinématographique et surtout à sa conception du documentaire. Car l'expressionnisme et le documentaire ont cela en commun qu'ils proposent tous deux une façon de nous situer entre les sujets et les choses¹. Watkins se révèle ici une fois de plus sous les traits de Munch puisqu'il dévoile son esthétique sous le couvert de celle du peintre. Le premier principe formulé par Aumont est un refus de l'imitation. Il s'agit de représenter l'au-delà des images, « l'invisible, l'ineffable, le transcendant² ». Le second est l'exacerbation de la subjectivité, et le troisième, l'importance accordée au matériau. Ces trois principes gouvernent l'œuvre du peintre qui a bouleversé les valeurs artistiques en mettant de l'avant un rapport sensible à la réalité qu'il entendait non plus imiter mais recréer. *Le Baiser*, par exemple, peint en 1897, ne constitue pas la reproduction d'un baiser échangé entre deux amants ; il évoque plutôt l'émotion du sujet créateur par rapport à cette scène. On y retrouve les thèmes, chers à Munch, de l'amour absolu et malheureux, de l'aliénation et de la mort qui guette l'amant déçu. Les traits indiscernables des visages donnent l'impression que l'homme et la femme fondent l'un dans l'autre ; les corps des amants semblent ne faire qu'un en raison de la couleur et de la texture similaires de leurs vêtements ; les traits accentués du pinceau

¹ Voir Jean-Philippe Uzel, *op. cit.*, p. 7.

² Jacques Aumont, *L'Image*, p. 230.

autour de leurs corps forment une sorte d'aura qui les enveloppe ; et enfin, les couleurs, excessivement sombres, presque monochromes, confèrent une sinistre et triste atmosphère à cette scène qui devient déchirante, – justement par le contraste entre l'absolu de l'amour auquel fait croire le baiser (« ne faire qu'un » comme le suggère l'indistinction des visages et des corps de même que le halo les entourant) et la déception amère qu'entraîne son impossibilité (rendue par l'utilisation de couleurs sombres). Ainsi, afin de faire jaillir ses émotions sur la toile, Munch a pris l'expressivité « [...] comme synonyme d'une hypertrophie de la forme, d'une mise en vedette des moyens de l'art, d'une accentuation du don (Gabe) au détriment, s'il le fallait, de la reproduction (Wiedergabe)¹ ». Il travaillait la richesse du matériau pictural en exprimant un rapport singulier au monde ; dépeignant non pas ce qui était visible à l'œil de tous, mais ce qui le touchait personnellement. En cela le peintre s'avère bel et bien l'un des premiers expressionnistes, car ceux-ci ont :

[...] combattu ce qui leur apparaissait comme une trop tranquille « objectalité » dans la peinture, ont cherché à déchaîner les pouvoirs expressifs du matériau et de la forme, jusqu'à produire la vision, l'interprétation la plus arbitraire, la plus individuellement exacerbée².

Enfin, l'œuvre du peintre peut être vue comme un récit de soi, au sens où chaque tableau constitue un monde fictionnel et une scène unitaire de sa vie³. La mise en séquence de ses tableaux et gravures, comme autant de fragments raccordables entre eux, forment le long récit des événements marquants de sa vie (la mort de sa sœur, l'infidélité de sa maîtresse, etc.).

De la même manière, l'instance narrative d'*Edvard Munch* ne raconte pas dans une forme convenue les faits historiques entourant la vie, l'œuvre et l'époque de Munch. Elle en propose plutôt une perception et une interprétation singulière dans

¹, *Ibid.*, p. 210.

² *Ibid.*, p. 232.

³ Jacques Aumont, *L'œil interminable, Cinéma et Peinture*, p. 104-105.

laquelle sont disséminés des aspects relatifs à la vie et à l'œuvre du cinéaste. Si l'on y trouve encore une volonté d'imiter le réel, c'est de façon délibérément imparfaite et infidèle, au sens où la mise en forme est avant tout transformation et déformation¹. Watkins présente les idées esthétiques du peintre avec l'apparent détachement du genre documentaire, alors qu'au contraire il assimile ces idées à sa propre vision artistique, qui se manifeste, quant à elle, dans l'exploration subjective des multiples possibilités du médium cinématographique. Si l'on prend le montage par exemple, on constate qu'il se distancie de l'organisation spatio-temporelle ultra-codifiée des documentaires traditionnels. La reconstitution de la vie du peintre se fait de façon fragmentée et emphatique. Plutôt que de procéder chronologiquement, le montage, non-linéaire, met des événements en parallèle en opérant des rapprochements symboliques ouverts à l'interprétation du spectateur.

Nous n'avons plus un temps chronologique qui peut être bouleversé par des mouvements éventuellement anormaux, nous avons un temps chronique, non-chronologique, qui produit des mouvements nécessairement 'anormaux', essentiellement 'faux'².

Le film multiplie, comme Munch lui-même, « les retours d'un même motif, [le montrant] refaisant pendant des années le portrait de la sœur morte et de la mère à côté d'elle [...] »³. Ainsi, le montage ressasse certaines séquences jusqu'à la grandiloquence, notamment celle du baiser entre Munch et Mme Heiberg sous un coucher de soleil dans la forêt ; procédé qui rappelle par ailleurs le côté monumental de certaines toiles du peintre. Encore après le générique, on « revient sur [cette] image obsédante du peintre avec sa maîtresse, devant un coucher de soleil dont on ne

¹ Jacques Aumont, *L'Image*, p. 227.

² Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 169.

³ Cyril Béghin. 2005. « Portrait groupé ». *Les Cahiers du cinéma*, no.598, p. 87.

sait s'il est un cliché de cinéma – une manière d'opinion publique – ou une réduction essentielle des couleurs et des figures du peintre¹ ».

Les scènes d'agonie dans la demeure familiale sont de celles qui reviennent constamment. Mais pourquoi ces séquences agonistiques et mortifères, mettant en scène Munch, sa mère et sa sœur, se multiplient-elles et se greffent-elles sur d'autres fragments qui ne semblent pas avoir, à priori, de liens logiques avec elles ? Leur retour obsessif renvoie en fait au sentiment de culpabilité qui ronge Munch depuis la mort de sa sœur et de sa mère, et surtout depuis qu'il a lui-même failli succomber à la tuberculose. En effet, le peintre semble souffrir d'une sorte de complexe du survivant venant du fait qu'il a lui-même failli mourir deux fois : il a survécu à une crise sévère à l'âge de 13 ans ; puis plus âgé, à un accident l'ayant propulsé dans l'eau glacée. En quelques mots, le complexe du survivant, plus souvent associé aux rescapés d'événements traumatisants comme des cataclysmes, des guerres ou des génocides, conduit celui qui en souffre à voir sa propre vie comme une trahison ou une dette infinie envers ceux qui n'ont pas survécu. Le survivant a le sentiment de les avoir abandonnés en restant en vie, et c'est pourquoi il conçoit qu'il ne mérite pas de vivre, encore moins d'être heureux. Dans le film, Munch revoit constamment la mort de sa sœur et de sa mère. L'abondance d'images où sont rejoués leurs derniers moments traduit le sentiment d'une dette infinie qui le rend dépressif. Empêché d'être en paix avec sa propre survie, il est inlassablement ramené à l'idée que ses proches ont été sacrifiés à sa place. De nombreux inserts, ici et là dans le film, montrent sa sœur, morte de tuberculose en bas âge, agonisant dans un lit souillé de sueur. On la voit qui tousse et crache du sang, entourée des membres de sa famille en sanglots. Dans d'autres, on la voit, hâve et chétive, se levant péniblement du lit, accompagnée de sa tante qui l'aide à marcher.

¹ *Ibid.*, p. 87.

La mort de la mère prend aussi une importance considérable dans le récit, entre autres par l'intermédiaire du plan dans lequel, entourée du jeune Munch et d'Inger, elle apparaît affaiblie par la maladie. Sentant sa mort venir, elle leur fait promettre d'être sages. Ce plan de la mère revient notamment durant la séquence où Munch et Mme Heiberg s'embrassent dans la forêt ; ce qui suggère que le peintre, hanté par l'idée de mener une mauvaise vie (il fréquente une femme mariée, se laisse guider par le désir sexuel, boit et fume beaucoup), est incapable de vivre sans se sentir coupable envers sa mère à qui il a promis d'être un bon garçon. Une autre séquence montre d'abord Hans Jaeger, dans un café, qui affirme que le sexe est le phénomène le plus important pour l'homme. Munch l'écoute à l'arrière-plan. Le plan suivant montre Inger, l'autre sœur du peintre, rapportant dans une entrevue frontale ces mêmes propos de la mère leur demandant d'être bons. Cet exemple met à jour le dilemme vécu par Munch, partagé entre la promesse faite à sa mère et ses propres désirs. Non seulement interprète-t-il sa survie comme une trahison envers sa mère et sa sœur, mais il a, en plus, le sentiment de ne pas mériter cette vie dont il ne fait rien qui pourrait rendre sa mère fière de lui. En outre, chaque fois qu'il vit un moment agréable avec Mme Heiberg ou qu'il entrevoit la possibilité du bonheur (contemplant une jolie femme dans un café, par exemple), le montage alterne avec ces mêmes séquences d'agonie. Ainsi, lorsqu'il s'en approche, Munch s'interdit le bonheur. Enfin, l'emprise de cette culpabilité ou de cette dette sur sa vie entière est mise en lumière par un autre plan que l'instance narrative ressasse abondamment. Il s'agit d'un plan d'ensemble dans la chambre des enfants Munch, durant lequel le père les interroge à propos d'une assiette cassée. De toute évidence, Edvard est responsable de cette faute et ses frères et sœurs révèlent l'identité du coupable devant un père visiblement mécontent. Lorsqu'il embrasse pour la première fois sa maîtresse dans la forêt, Munch lui dit : « I kissed you. Are you angry? If you're angry, you can beat me ». Sur ces paroles, le plan d'ensemble de la chambre des enfants revient.

Ce montage, fondé sur la redondance et la fragmentation d'événements traumatisants où la culpabilité est en jeu, tisse donc le portrait d'un être qui, tourmenté par la mort de ses proches et par sa propre maladie (physique et mentale), ne se donne pas le droit de jouir de la vie et d'aspirer à la reconnaissance : « Why are you so set on becoming a great painter ? You're going to die anyway. Then you'll be gone » (00:42, extrait de son journal en voix *off*). S'il sait par expérience que sa vie ne tient qu'à un fil, il est surtout obsédé par le fait qu'encore vivant, il prend en quelque sorte la place de sa sœur et de sa mère. Les nombreux portraits des membres de sa famille, surtout *L'enfant malade* sur lequel il a travaillé pendant des années, témoignent peut-être, à cet égard, d'un désir de marquer cette culpabilité ou de s'en défaire afin de perpétuer la mémoire des défunts. Le montage du film semble suggérer que le complexe du survivant a plané sur toute la vie du peintre. En faisaient foi ces « anges noirs » dont il parle dans son journal intime et que la voix *over* mentionne au début du film: « Illness, insanity, and death were the black angels that kept watch over my cradle and accompanied me all my life ».

Ceci étant dit, le montage fragmenté évite, selon Watkins, que le portrait de Munch se referme sur lui-même dans une seule et unique vérité historique. Aussi, ce montage fait écho aux postulats de l'expressionnisme tel que défini par J. P. Hodin. Celui-ci insiste sur certaines caractéristiques de l'esthétique expressionniste dont l'emphase et la distorsion de la ligne, de même que l'abandon délibéré du naturalisme implicite (l'impressionnisme) au profit d'une simplification qui véhicule une charge émotionnelle intense¹. Watkins, brossant un portrait d'artiste libéré du joug des conventions, de l'imitation et de l'illustration, libère aussi son propre film, grâce à l'entrechoquement des images, de la chronologie, et de l'explication téléologique.

[Ce] montage proliférant, opérant des rapprochements jusque là ignorés ou creusant l'écart entre les images qu'il assemble, et creusant dans les images

¹ Voir J. P. Hodin, *op. cit.*, p. 8-9.

l'espace du temps pourrait-on dire, arrachant le spectateur à l'immédiateté du vu, à l'évidence de l'image, pour restaurer l'épaisseur d'un vécu, les méandres d'une histoire, toujours fragmentaire, inachevée, [...] ne connaît pas de mot de la fin, mais persiste à chercher un sens¹.

Tout en faisant partie intégrante de l'esthétique de Watkins, le montage d'*Edvard Munch* nous semble fidèle à l'esthétique de celui dont il fait la biographie, de même qu'au mouvement artistique auquel on l'associe. Ainsi, le cinéaste aborde la vision artistique du peintre en la mettant en œuvre à sa façon et selon ses propres moyens. Le film établit le même genre de rapport au réel que celui que préconisaient les expressionnistes et que Munch a défendu dans et par son œuvre. Plus encore, les impressionnistes qui ont précédé le peintre peuvent être vus, dans une certaine mesure, comme les tenants d'un documentaire standardisé dont le cinéaste entend se distinguer. Le cinéma de Watkins s'élève contre les conventions de la représentation du réel à l'écran un peu comme :

[l]'expressionnisme s'opposait à l'école impressionniste et naturaliste qui visait une imitation de la nature, l'art de la réalité extérieure, contrairement à eux qui visaient une projection du Moi et un « art de la nécessité intérieure² ».

Puisant dans toutes les ressources du médium cinématographique, l'instance narrative établit donc, à travers le montage des images, son rapport personnel à la vie et à l'œuvre du peintre. Puis, le montage met au jour une fois de plus l'ambiguïté du sujet et de l'objet de discours du film, substituables l'un à l'autre.

C'est un peu comme si, en somme, le sujet de l'énonciation (l'instance narrative, le cinéaste masqué, Watkins) confiait les rênes du film à l'objet de son discours (Munch). Au chapitre trois, le narrateur explicite, avec sa voix *over* incarnée, marquée, passait de sujet à objet – de qui professe à celui qu'on observe et examine à

¹ François Niney, *op. cit.*, p. 99-100.

² Jacques Aumont, *L'Image*, p. 228.

distance. Cette fois, intégrant l'esthétique de Munch à celle du film, joignant les postulats de l'expressionnisme à ceux d'une conception unique du documentaire, engageant la vie et l'œuvre de Munch dans celles de Watkins et vice versa, le sujet de l'énonciation devient à tous niveaux indiscernable de l'objet de son discours. Car l'esthétique du peintre, de même que sa vie et son époque, racontent à leur façon la vie et l'œuvre du cinéaste tel qu'il apparaît sous les traits de Munch, et ce même si le récit premier demeure celui de la vie de Munch. Les sujets et objets de discours du film forment les deux facettes indissociables d'un même visage masqué, fondant une identité intersubjective « 'venue du Même et de l'Autre'¹ ». Ils sont tous deux responsables d'un film-simulacre qui « [...] postule et rend impossible la distinction entre modèle et copie² ». L'ubiquité du cinéaste dans les thématiques de son propre film n'a d'égal que celle du peintre sur les plans énonciatif, narratif et esthétique. De fait, Watkins se contemple à travers Munch ; nous, spectateurs, contemplons Munch à travers Watkins ; et le réel se contemple à travers son image, qu'il véhicule et voile à la fois. Le film est donc le lieu d'un rapport intersubjectif où le récit de soi, en tout temps double, met en scène le cinéaste, – « dont l'identité se trouve ébranlée par ce dédoublement sans double matérialisable³ », – rejoint par le peintre, quelque part dans le vaste espace ouvert par et dans le simulacre.

¹ Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, p. 117.

² *Ibid.*, p. 117.

³ *Ibid.*, p. 117.

CONCLUSION

Au terme de notre parcours, résumons-en les principaux axes. Nous avons d'abord testé la validité de notre hypothèse sur le plan théorique ; hypothèse selon laquelle la présence du cinéaste dans *Edvard Munch* se manifeste de manière ubiquitaire et en suivant la logique du masque. En nous appuyant sur des notions empruntées aux narratologies littéraire et cinématographique, nous avons d'abord défini ce que nous entendions par « instance narrative filmique ». Cette dernière comprend l'auteur historique, l'auteur construit, le méga-narrateur et le narrateur explicite. Nous avons souligné les caractéristiques propres à chacune de ces instances pour mettre en lumière les nombreux moyens dont dispose l'instance narrative fondamentale, responsable du récit, pour se dévoiler et se dissimuler dans une œuvre filmique. Nous avons pu constater que l'instance narrative s'expose et se camoufle à travers les aspects esthétiques, thématiques et narratifs d'*Edvard Munch*. Il s'agissait de voir comment le cinéaste masqué, à travers un portrait type de l'artiste incompris, fait porter au sujet de son film sa propre culpabilité, sa solitude et son sentiment de rejet. L'idée était donc de voir comment l'omniprésence d'un cinéaste, en l'occurrence Watkins, dans son propre film, ne laisse pas moins une grande part à l'œuvre et à l'artiste auxquels il s'intéresse.

En ce sens, la notion de masque a permis de penser le rapport de co-présence du cinéaste et du peintre comme complémentaire. Nous avons cherché à établir un réseau de correspondances, de parallèles et de contaminations entre les deux objets et sujets de discours, ainsi qu'entre ce qui est vu comme appartenant au monde de la fiction et à celui de la réalité. Afin de percevoir et d'analyser ce réseau, nous nous sommes ensuite penchés sur le discours de l'auteur historique en examinant le paratexte entourant l'homme qui se cache derrière *Edvard Munch*. Car l'ubiquité des idées de

Watkins sur le rôle de l'art dans la société et sur la façon de représenter la réalité dans l'art n'est ressentie, dans le film, que dans la mesure où on s'est quelque peu frotté au personnage. De fait, il nous a fallu nous plonger dans les écrits de Watkins et surtout lire les entrevues qu'il a accordées pour saisir certaines obsessions, de même que des aspects biographiques et artistiques présents dans le film. En nous intéressant à sa méthode de travail, à sa première rencontre avec l'œuvre du peintre norvégien et à sa critique des médias de masse, nous avons disposé les éléments paratextuels susceptibles de nous aider à montrer que Watkins voile et dévoile sa propre conception de l'art à travers celle d'autrui, de même qu'il perd et gagne son identité à travers celle du peintre.

Il a ensuite fallu démontrer que le sujet de l'énonciation et l'objet de l'énoncé du film, c'est-à-dire Munch et Watkins, par un réseau de conjonctions et d'interactions qui les rend indiscernables l'un de l'autre, composent les deux facettes d'une même entité masquée. La matérialité de la voix *over*, même si elle se soumet, dans le film à l'étude, aux conventions régissant son usage dans le genre documentaire, se singularise en cela qu'il s'agit de la voix du cinéaste lui-même. Nous sommes partis du rapport entre le son et l'image pour affirmer que celui qui existe entre Watkins, narrateur explicite se manifestant par la voix *over*, et Munch, présent à l'image mais peu volubile, leur permet de se compléter et de se définir l'un l'autre. Opérant comme une sorte de prosopopée cinématographique, ce rapport d'absence-présence permet au cinéaste d'investir le peintre de sa subjectivité en en faisant une sorte d'écran sur lequel il se projette. Au terme de ce chapitre, nous avons conclu que le véritable énonciateur s'exprime à la première personne du pluriel. Le « nous énonciateur » apparaît comme le seul sujet d'énonciation possible et correspond, de fait, au motif du masque. Watkins prête sa voix à Munch, autant à l'homme réel qu'au personnage fictif, lui procurant ainsi une ultime occasion d'exprimer sa position artistique. En lui offrant une seconde existence, le cinéaste approuve, en quelque sorte, la position prise par Munch au début du XXe siècle et tente de légitimer la sienne à travers elle. Car si

Watkins donne une voix au peintre pour qu'il témoigne de sa dure condition d'artiste (autant dans le film que dans la réalité où, littéralement, il n'est plus là pour s'exprimer), c'est aussi pour se donner lui-même le droit de parole à travers celui dont il se couvre pour mieux se distinguer. Récit intersubjectif unissant le passé et le présent, ainsi que le peintre et le réalisateur, le film sous-entend donc que rien n'a vraiment changé : l'artiste authentique demeure malmené par la société et les tenants de l'art dominant.

Enfin, nous avons soutenu que l'omniprésence de l'instance narrative dans *Edvard Munch* participe du désir de création du cinéaste, d'une volonté de falsification et de fictionnalisation. La reproduction et l'imitation font place à une représentation délibérément infidèle et subjective de l'époque, de la vie et de la carrière de Munch. La présence ubiquiste de l'instance narrative, en contaminant par sa subjectivité non seulement le personnage du peintre, mais tout le langage cinématographique, a donc été considérée comme participant de la logique du simulacre, puissance du faux devenue volonté de création. La vérité, conçue par le cinéaste et réinventée par le spectateur dans un acte infini de création, est rendue possible par un rejet de toute distinction entre monde vrai et monde des apparences, objectivité et subjectivité, réalité et fiction, Munch et Watkins. La présence masquée du cinéaste nous a paru cohérente dans le cadre d'un film qui cherche à reléguer aux oubliettes tout modèle de vérité préétabli. Aborder le destin d'un artiste dont on perçoit les préoccupations individuelles et artistiques comme similaires aux siennes ; faire du narrateur traditionnel une instance masquée accouchant d'un récit intersubjectif à la première personne du pluriel ; réaliser un film-simulacre proposant un rapport au réel affranchi des conventions et des oppositions binaires comme celle de la fiction à la réalité: voilà, en somme, comment Watkins a tenté de faire d'*Edvard*

Munch un acte social et politique, une œuvre humaine de travail, d'amour et de communication¹.

Mais au-delà du discours de l'auteur historique sur ce qu'il entend faire et sur la façon dont son cinéma s'opposerait à la monoforme et aux conditions de production imposées par l'industrie télévisuelle et cinématographique, on peut se demander s'il réussit, avec *Edvard Munch*, à échapper aux clichés esthétiques de la reconstitution fictive et du portrait d'artiste. À quel point l'œuvre de Watkins se distancie-t-elle de cette uniformisation contre laquelle il s'élève? Sans doute dans un souci didactique, le cinéaste enfonce le clou en suivant une méthode qui pourrait être identifiée à celle, particulièrement en vogue chez les Anglo-saxons², du documentaire joué. Il se montre en ce sens aussi dogmatique que ceux qu'il combat en proposant un type de cinéma politique ou engagé qui s'enlise dans ses propres postulats en asservissant son art aux messages politiques qu'il veut transmettre. La démarche de Watkins, justement parce qu'elle suppose une réalisation très contrôlée, cherchant à créer un effet précis chez le spectateur, affaiblit peut-être la possibilité d'une forme filmique véritablement libérée. Ceci étant dit, le rapport que produit le film entre la condition du peintre et celle du cinéaste est, selon nous, novateur et intéressant. Le visage masqué, devenant le lieu d'une double palingénésie, les dote d'une nouvelle identité, « le je naissant sous le signe d'un il renaissant³ ». Mais sa forme demeure néanmoins typique de ce que certains ont appelé le « docudrama » et qui consiste en un « mixe de documentaire et de fiction, de télévision et de cinéma, typique d'une école anglaise parvenue à réduire n'importe quel destin en pitance de feuilleton⁴ ».

De plus, l'artiste y est vu de façon assez complaisante. Quoi qu'en dise le cinéaste, *Edvard Munch* propose une vision relativement figée de l'artiste. Il s'agit de

¹ Voir Geoff Bowie, *op. cit.*.

² Niney, *op. cit.*, p. 93.

³ Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *op. cit.*, p. 128.

⁴ J.-P. Rehm, *op. cit.*, p. 90.

l'image romantique de l'artiste torturé, malmenant la toile au gré d'émotions intenses et incontrôlables. Rappelons-nous les nombreuses séquences montrant Munch qui peint alors que la bande sonore se sature de sanglots ; ou encore les plans où on le voit pleurer entre deux coups de pinceau, accroupi sur son lit, tandis qu'on entend les rires lointains d'une foule méprisante. Tout à sa souffrance, rongant son frein et créant dans la douleur et la culpabilité, entretenant des relations difficiles avec ses proches et les critiques, l'artiste esseulé, vu comme précurseur en qui personne ne croit, bénéficie du regard clairvoyant, parce que rétrospectif, du cinéaste. Ce type de biographie filmique qui vise la réhabilitation d'un artiste en insistant sur l'incompréhension dont il fut victime à son époque est fort répandu et *Edvard Munch* n'y fait pas exception : pensons à des films aussi différents les uns des autres que *Walk the line* sur Johnny Cash, *Control* sur Ian Curtis, *Frida* sur Frida Kahlo et *I'm not there* sur Bob Dylan. Ils constituent tous des portraits d'artiste qui, chacun à leur façon, créent une nouvelle vérité sur un personnage historique en partant d'une volonté de fictionnalisation. Réalisé par Todd Haynes en 2007, *I'm not there* ne procède pas d'un parti pris politique comme c'est le cas d'*Edvard Munch*, mais cherche aussi à révéler les virtualités secrètes d'une œuvre et d'un personnage connu ; et ce, en s'accordant énormément de liberté. Le film de Watkins, malgré le fait qu'il présente une image du peintre ouverte à l'interprétation des spectateurs, conserve quant à lui une réelle valeur documentaire.

Ce mémoire nous aura permis de reconsidérer la question du mélange des genres en évacuant l'opposition entre la fiction et le documentaire. Contrairement à ce que prétend François Jost dans *Le temps d'un regard, du spectateur aux images*, le documentaire et la fiction ne s'opposent pas de façon binaire et gardent tous deux des traces du réel¹ mais selon différents aspects. Le documentaire peut être dit dans tous les cas fictif, car d'une part, l'objectivité pure n'existe pas ; et d'autre part, la

¹ François Jost, *Le Temps d'un Regard. Du spectateur aux images*, p. 21.

subjectivité n'est pas nécessairement synonyme de fiction. Elle peut être, comme nous avons tenté de le prouver en étudiant ce film de Peter Watkins, créatrice d'une nouvelle forme de vrai.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvre étudiée

Watkins, Peter. 1976. *Edvard Munch*, 174 min., Norvège-Suède: NRK et STV (version originale).

Sur Munch

Heller, Reinhold. 1991. *Munch*. Paris: Flammarion, 198 p.

Hodin, J.P. 1991. *Edvard Munch*. Paris: Edition Thames & Hudson, 215 p.

Michael, Henry. 1971. *Le Cinéma expressionniste allemand: un langage métaphorique*. Suisse. Éditions du Signe, 77 p.

Müller-Westermann, Iris. 2005. *Munch by Himself*. Londres/Stockholm: Royal Academy of Arts et Moderna Museet, 206 p.

Munch, Edvard. 2005. *The Private journals of Edvard Munch: we are flames which pour out of the earth*. Madison: University of Wisconsin Press, 192 p.

Prelinger, Elizabeth. 2001. *After the Scream, the Late Paintings of Edvard Munch*. Atlanta/New Haven/Londres: Yale University Press in association with the Atlanta High Museum of Art of Atlanta, 175 p.

Communiqué de presse de la Fondation Beyeler pour l'exposition Edvard Munch:

Signes de l'art moderne (consulté le 5 juin 2008):

http://www.beyeler.com/fondation/f/html_15information/info04pres/pres_01all/02_press_detail.php?year=2007&id=212&cmd=&med_art=

Sur Watkins

Béghin, Cyril, Hubert Damish, J.-M. Frodon et J.-P. Rehm. 2005. Dossier « Peter Watkins, auteur combattant ». *Les Cahiers du cinéma*, no.598, p. 79-91.

Bowie, Geoff. *L'horloge universelle (The Universal Clock: The Resistance of Peter Watkins)*, 2001. 77 minutes, Canada: ONF.

Ferdinande, Alexandra. 2002. « Le mélange des genres dans les films de Peter Watkins, le documentaire fiction en tant que cinéma engagé ». Mémoire de maîtrise, Lille, UFR de Filmologie, 86 p.

Gomez, Joe. 1979. *Peter Watkins*. Boston: Twayne Publishers, 214 p.

Lafosse, Philippe. « Renaissance du cinéma politique. Peter Watkins filme la Commune ». *Le Monde diplomatique*. Mars 2008, p. 28.

MacDonald, Scott. 1992. « Peter Watkins ». In *A Critical Cinema 2: Interviews with Independent Filmmakers*, p. 402 à 421. Californie: University of California Press.

Maury, Corinne. « Les visages d'Edvard Munch », février 2005 (consulté le 15 juillet 2008) : <http://www.cadrage.net/films/munch.htm>

Nolley, Kenneth. 1987. « Narrative Innovation in *Edvard Munch* ». *Litterature/Film Quarterly*, Salebury, Maryland, p. 107-115.

Oudart, Jean-Pierre. « Edvard Munch », *Les Cahiers du cinéma*, no. 273. Janvier-février 1977, p. 55-56.

Rosenthal, Alan. « The War Game: An Interview with Peter Watkins ». Chap. In *New challenges for documentary*. Berkeley: University of California Press, 1988, p. 592-603.

Vidal, Jordi. 2005. « Peter Watkins: La Danse de la vie », *Positif*, no.535, p. 65-67.

Watkins, Peter. 2005. *Self-Interview by Peter Watkins on the Making of Edvard Munch*, Vilnius, p. 3-20 (texte d'accompagnement au DVD).

Welsh, James M. « The Dystopian Cinema of Peter Watkins », *Film Criticism*, Edinboro, Pennsylvania, automne 1982, p. 26-35.

Sur le cinéma et la narration

Altman, Rick. 1992. *Sound theory, sound practice*. New York: Routledge, 291 p.

Amiel, Vincent. 1998. *Le Corps au cinéma*. Paris: Presses universitaires de France, 122 p.

Aumont, Jacques, et Michel Marie. 2000. *L'Analyse filmique*. Paris: Nathan, 234 p.

_____ 1989. *L'œil interminable, Cinéma et Peinture*. Toulouse: Librairie Séguier. 279 p.

_____ 2001. *L'Image*, deuxième édition. Paris: Nathan, 248 p.

Barthes, Roland. 1982. *L'obvie et l'obtus*. Paris: Seuil, 282 p.

Bazin, André. 1959. « Peinture et Cinéma ». Chap. in *Qu'est-ce que le cinéma ? Le cinéma et les autres arts*, p. 127-132. Paris: Éditions du Cerf.

Bernas, Steven. 2002. *L'auteur au cinéma*. Paris: L'Harmattan, 509 p.

Bonitzer, Pascal. 1976. *Le Regard et la voix*. coll.10/18, Paris: Union générale d'éditions, 184 p.

- _____ 1985. *Peinture et Cinéma. Décadrages*. Paris: Éditions de l'étoile-Cahiers du cinéma, 108 p.
- Booth, Wayne C. 1977. « Distance et point de vue, Essai de classification ». Chap. In *Poétique du récit*. (R. Barthes, W. Kayser, W.C. Booth, Ph. Hamon) Paris: Seuil, p. 85-113.
- _____ 1983. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 551 p.
- Branigan, Edward. 1984. *Point of View in the Cinema: a Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin: Mouton, 246 p.
- Bresson, Robert. 1975. *Notes sur le cinématographe*. Paris: Gallimard, 140 p.
- Burch, Noël. 1991. *La Lucarne de l'infini, Naissance du langage cinématographique*. Paris: Nathan, 303 p.
- _____ 1969. *Praxis du cinéma*. Paris: Gallimard, 254 p.
- Châteauvert, Jean. 1996. *Des mots à l'image, La voix over au cinéma*. Québec: Nuit blanche éditeur, 245 p.
- _____ « Il faut trouver la voix », *Cinémas*, Montréal, 3, 1 (automne 1992), p. 65-77.
- Chion, Michel. 1982. *La Voix au cinéma*, Paris: Éditions de l'étoile-Cahiers du cinéma, 141 p.
- _____ 1990. *L'Audio-vision*, Paris: Nathan, 186 p.
- _____ 1998. *Le Son*. Paris: Nathan, 342 p.

- _____. 2003. *Un art sonore, le cinéma: histoire, esthétique, poétique*. Paris: Les Cahiers du cinéma, 478 p.
- Deleuze, Gilles. 1983. *Cinéma 1. L'Image-mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 298 p.
- _____. 1985. *Cinéma 2. L'Image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 378 p.
- Desgoutte, Jean-Paul. 1997. *L'Utopie cinématographique. Essai sur l'image, le regard et le point de vue*. Paris: L'Harmattan, 173 p.
- Etienne, Fanny. 2002. *Films d'art, Films sur l'art, Le Regard d'un cinéaste sur un artiste*. Paris: L'Harmattan, 174 p.
- Gardies, André. 1999. *Décrire à l'écran*. Québec: Nota Bene, 190 p.
- Gaudreault, André. 1988. *Du littéraire au filmique*. Paris: Méridiens Klincksieck, 200 p.
- Gaudreault, André, et François Jost. 2005. *Le Récit cinématographique*. Paris: Armand Colin, 159 p.
- Genette, Gérard. 1983. *Nouveau discours du récit*. Paris : Éditions du Seuil, 119 p.
- Hall, Stuart, Dorothy Hobson, Andrew Lowe et Paul Willis (rassemblés par). 1980. *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*. Birmingham: Hutchinson University Library, 311 p.
- Jost, François. 1992. *Un Monde à notre image. Énonciation, Cinéma, Télévision*. Paris: Méridiens Klincksieck, 140 p.

_____ 1998. *Le Temps d'un Regard. Du spectateur aux images*. Québec: Nuit blanche éditeur, 184 p.

Kosloff, Sarah. 1988. *Invisible Storytellers: Voice-over Narration in American Fiction Film*. Berkeley : University of California Press, 167 p.

Lavaud, Laurent. (textes choisis et présentés par) 1999. *L'image*. Paris: Flammarion, 247 p.

Lejeune, Philippe. 1975. *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 357 p.

Marsolais, Gilles. 2005. *Le film sur l'art, l'art et le cinéma*. Montréal: Tryptique, 200 p.

_____ 1997. *L'Aventure du cinéma direct revisitée*. Laval: Les 400 coups, 351 p.

Masson, Alain. 1989. *L'Image et la parole, L'avènement du cinéma parlant*. Paris: La Différence, 295 p.

Metz, Christian. 1991. *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris: Méridiens Klincksieck, 228 p.

Niney, François. 2002. *L'Épreuve du réel à l'écran, Essai sur le principe de réalité documentaire*. 2e édition, Bruxelles: De Boeck, 347 p.

Pasolini, Pier Paolo. *L'Expérience hérétique: langue et cinéma*. Paris: Payot, 278 p.

Prédal, René. 2001. *Le cinéma d'auteur une vieille lune?* Paris: Éditions du cerf, 140 p.

Renaud, Nicolas. « Les reconstitutions télévisuelles et l'oubli du documentaire : Les imitateurs », « La consommation rapide de l'histoire par la fiction : la culture du

faux », « World Trade Center, Jean-Paul II, l'assassin de John Lennon...: Les reconstitutions, entre le réel rentable et le manque d'imagination », *Hors Champ*, juillet 2005 à juillet 2006.

Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire. 1970. *De la littérature au cinéma*. Paris: Librairie Armand Colin, 231 p.

Roth, Laurent. 1996. « Filmer seul », *La voix aveugle, Les Cahiers du cinéma*, no. 508, p. 36-37.

Ruiz, Raoul. 1995. *Poétique du cinéma*. Paris: Éditions dis voir, 117 p.

Spila, Piero. 2001. *Pier Paolo Pasolini*. Rome: Gremese, 127 p.

Vanoye, Francis. 1989. *Cinéma et Récit 1: Récit écrit, Récit filmique*. Paris: Nathan, 222 p.

Vernet, Marc. 1988. *De l'invisible au cinéma, Figures de l'absence*. Paris: Éditions de l'Étoile, Les Cahiers du cinéma, 125 p.

White, Hayden. 1975. *Metahistory, The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 448 p.

Sur le simulacre

Baschera, Marco. 1998. *Théâtralité dans l'œuvre de Molière*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 271 p.

Baudrillard, Jean. 1981. *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée, 234 p.

Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire. 1990. « Le Spectateur Masqué. Essai sur la fonction du simulacre filmique dans un roman post-moderne ». Chap. In *Écraniques; le film du texte*. Lille : Presses universitaires de Lille, p. 115-134.

Starfield, Penny, Philippe Roger, Christian Viviani et Jean-François Baillon. 2006. *Masque et lumière*. France: CinémAction-Corlet éditions Diffusion, 253 p.

Uzel, Jean-Philippe, « Nietzsche ou comment la suite du monde devient fable ». *Cahiers du gerse*, no.1 (été), p. 1-17.

Autres

Amato Etienne Armand, Weissberg Jean-Louis. 2003. « Le corps à l'épreuve de l'interactivité : interface, narrativité, gestualité ». In *Interfaces, Anomalie digital_arts*, n°3, sous la direction de Aktypi Madeleine, Lotz Susanna et Quinz Emanuele, HYX, p. 41-51.

Benjamin, Walter. 2003 (1972). *L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris: Editions Allia, 78 p.

Debord, Guy. 1992 [1967]. « La Séparation achevée ». Chap. In *La Société du spectacle*. Paris: Gallimard, p. 13-32.

Fontanier, Pierre. 1977. *Les figures du discours*. Paris: Flammarion, 505 p.

Foucault, Michel. 1966. *Les Mots et les choses*. Paris: Gallimard, 400 p.

Johnson, Richard, « What is Cultural Studies Anyway? ». In *Social Text*, no.16, (hiver 86-87), p. 38-80.

McLuhan, Marshall. 1968 (1964). « Première partie ». In *Pour comprendre les media: ces prolongements technologiques de l'homme*. Montréal: HMH, p. 9-93.

Watkins, Peter. 2004. *The Media Crisis*. Trad. de l'anglais par Patrick Watkins. Paris: Les Éditions Homnisphères, 272 p.